

JULIA MARQUES FARACO

**BICHINHOS GUARANI:
De artesanato a objeto**

Trabalho de Curso submetido à Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Jeremy Deturche

Florianópolis, 2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Faraco, Julia Marques
Bichinhos Guarani : de artesanato a objeto / Julia
Marques Faraco ; orientador, Jeremy J. P. L. Deturche -
Florianópolis, SC, 2015.
p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas. Graduação em Ciências Sociais.

Inclui referências

1. Ciências Sociais. 2. Artesanato. 3. Antropologia das
técnicas. 4. Guarani. I. Deturche, Jeremy J. P. L. . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
Ciências Sociais. III. Título.

JULIA MARQUES FARACO

BICHINHOS GUARANI:
de artesanato a *objeto*

Trabalho de Curso submetido à Universidade
Federal de Santa Catarina como parte dos
requisitos necessários para a obtenção do
Grau de Bacharel em Ciências Sociais.

Florianópolis, 17 de dezembro de 2015

BANCA EXAMINADORA

Prof. Jeremy J. P. L. Deturche
(PPGAS – UFSC)

Prof. Rafael Victorino Devos
(PPGAS – UFSC)

Juliana Salles Machado Bueno
(Pós-doutoranda, Museu de Arqueologia e Etnologia – USP)

Agradecimentos

Ao término desse trabalho fui tomada por um enorme sentimento de gratidão. Passo a relembrar e prestar uma singela homenagem àqueles que colaboraram com esta pesquisa direta ou indiretamente, compartilhando comigo os últimos cinco anos. Essa trajetória é depositária do inestimável aprendizado que essas pessoas me propiciaram.

No ano de 2010 acompanhei um minicurso sobre Povos Guarani, onde conheci Maria Dorothea Darella, uma das ministrantes. É provável que nem desconfie, mas Dorothea me contagiou com seu entusiasmo e paixão pelos Guarani e indiretamente incentivou a seguir minha latente inclinação às Ciências Sociais. Tendo levado a cabo essa graduação, não poderia deixar de citar quem, ao cruzar meu caminho, ajudou a traçar novos rumos.

Agradeço especialmente aos amigos Guarani que sempre me receberam de forma afável. Kerexu Yxapyry (Eunice), Andreia Mariano, Joana Mongelo, Marco Oliveira, Marcos Moreira, João Batista, Gonçalves, Diego Ferreira, e principalmente, aquele que foi o protagonista nesse trabalho – Karai Nheëry (Julinho). Estes não foram meros colaboradores de uma pesquisa, senão parte fundamental do meu crescimento. Contam com minha genuína admiração e mais sincero agradecimento, pois, ao longo desses anos, foram sempre inspiradores.

Aweté.

Sou grata àquele que me introduziu na antropologia e com quem tive a honra de compartilhar os anos de minha graduação. Ao Prof. Jeremy Deturche, figura de verdadeiro mestre, agradeço a delicadeza e generosidade que sempre me despendeu, havendo me guiado e impulsionado ao longo desses anos.

Uma calorosa saudação também é devida àqueles com quem convivi diariamente durante o período de estágio no INCRA-SC. Meu supervisor, o antropólogo Marcelo Spaolone, que me ofereceu a oportunidade de iniciar esta experiência determinante e de intenso aprendizado, e demais colegas, cada qual havendo compartilhado algo de si, os tenho em alta estima.

Também nutro especial carinho pelos colegas da universidade com quem convivi. Gozando de sua companhia dentro ou fora de sala de aula, tive o prazer de descobri-los pouco a pouco, cada qual com suas particularidades, conduzindo as trocas que me foram mais significativas. São companhias e aprendizados que extrapolam em muito sua importância acadêmica, agregando valor inestimável à minha trajetória dos últimos anos.

Aos meus familiares, que sempre respaldaram minha dedicação e a forma como abracei a oportunidade de cursar o Ensino Superior, devo agradecer sobretudo pelo apoio e suporte. Meu irmão Lucas Faraco, em especial, por dedicar tempo e paciência para auxiliar com as imagens desse trabalho. Sinto-me feliz por contar com o envolvimento e entusiasmo de todos vocês que estiveram na retaguarda,

me amparando e incentivando, cada um tendo agregado uma peça no caminho que trilhei. Por fim, dedico toda minha gratidão ao Rodrigo, àquele que me acompanhou e deu fôlego na reta final dessa trajetória, ao lado de quem inicio uma nova.

Resumo

Frequentemente encontramos a associação entre produção de artesanato e contato com a sociedade envolvente. Para além do valor monetário agregado as peças, este trabalho pretende abordar outros olhares e valores implicados nesses objetos desde a perspectiva nativa. Evitando ater-se sobremaneira ao seu caráter comercial, este trabalho procura problematizar a própria categoria de “artesanato”. A proposta de observar as técnicas empregadas na produção do bichinho, evita pensá-lo enquanto objeto acabado a partir das tramas de relações que envolve sua comercialização, ou encará-lo unicamente na interface com o mundo não-indígena. Ao contrário, essa abordagem supõe pensar o “fazer bichinho” como algo constitutivo para os Guarani, e que eventualmente nos dará índices da sua forma de apreensão do mundo.

Palavras-chave: Guarani, Artesanato, Técnicas, Antropologia das técnicas.

Abstract

We often find the association between production of handicrafts and the contact with the surrounding society. Beyond the monetary value added to the objects, this work aims to discuss others points of views focused in the native's perspective. By presenting analyses about techniques applied in the production of "bichinhos" we avoid thinking it as finished object inserted in the comercial relationships and only face him by his interface with the world non-indigenous. Insted, this approach assumes the process of making "bichinho" as something constitutive for the Guarani that give us a indication of their way of apprehending the world.

Key-words: Guarani, Craft; Techniques, Anthropology of techniques.

Sumário

PARTE I: Artesanato

1. Introdução.....	17
1.2. Trajetória do objeto de pesquisa.....	19
2. Teorias do artesanato indígena.....	23
2.1. Programa Nandeva.....	26
2.2. Resgatando o bichinho guarani: uma abordagem das técnicas. .	35

PARTE II: Bichinho

3. Cadeia operatória (Tucano):.....	40
1) Preparação da madeira.....	46
1.1 Ida à mata para coleta de madeira.....	46
1.2. Corte da madeira (branca ou vermelha).....	49
1.3.1. O projeto.....	52
1.3.2. Medidas – palmo e facão.....	54
1.4. Descascando e preparando a madeira.....	55
1.4.1. Esboçando as primeiras formas.....	56
1.4.2. Vontade x Preguiça.....	61
1.5. Secagem da madeira.....	63
2) Dando forma ao bichinho.....	64
2.1. Afiando a faquinha.....	64
2.2. Aprendendo a fazer bichinho.....	64
2.2.1. Aprendizado inscrito no corpo: Os ferimentos.....	65
2.2.2. Oficina de cestaria.....	66
2.2.3. Domesticando o bichinho.....	69
2.3. Esculpindo.....	75
2.4. Gravando os detalhes.....	78
2.4.1. Representação x Forma(-ção).....	78
2.4.2. O <i>feito</i> e o <i>feito</i>	80
3) Pirografando.....	82
3.1. Cortando a lenha.....	82
3.2. Fazendo o fogo.....	83
3.3. Trabalhando com o <i>ferrinho</i> :.....	84
3.4. Acabamento.....	88
3.5. Particularidades do bichinho.....	90

PARTE III: Mito

4. Mito e artesanato.....	93
5. Considerações Finais.....	100
6. Bibliografia.....	103
7. Apêndices.....	110
7.1. Localização da Terra Indígena Morro dos Cavalos.....	110
7.2. Vocabulário guarani.....	111

Mapa das Imagens



1

Árvore da vida guarani (Oco'y)

Fonte: <http://www.nandeva.org/pt-br/produto/arvore-da-vida-guarani-ocoy>



2

Produtos comercializados pelo Programa Nandeva. Colar vitreo, prato decorativo, imã de geladeira e quadro com imagens da Árvore da Vida. Fonte: <http://www.nandeva.org/pt-br/produto>.



3

Bichinho sendo pirografado. Artesão: Karai Nheenry



4

Fruto e semente da Árvore Parapara'y (Jacaranda sp.)



5 Sequência do corte da árvore Parapara'y. Detalhe da incisão no tronco.



6 Ilustração de Karai: parte do caule destinado a cada bichinho



7 Modo de segurar a madeira.



8 Sequência da primeira etapa do processo: retirando a casca da madeira e dando as primeiras formas



9 Sequência da primeira etapa



10 Bichinhos em andamento. Projetos de Vagner Papa Zika



11 Sequência da segunda etapa: afiando a faquinha



12 Sequência da segunda etapa: esculpindo o bichinho. Detalhe faca - posição das mãos



13 Sequência da terceira etapa: corte, preparação e queima da lenha



14 Sequência da terceira etapa: pirografando com ferrinho



15 Sequência da terceira etapa: ferrinhos no fogo e local de trabalho do artesão



16 Fumando Petyngua



1 Sequência da
terceira etapa:
7 acabamento com a
faquinha



1 Onças em madeira
8 pirografada. (Foto
de Flavio
Medeiros)
Fonte: <http://mbyaguaranibr116.org/um-pouco-do-artesanato-mbya-guarani/>

Parte I



Artesanato

1. Introdução

No centro de Florianópolis, como nas ruas de outros centros urbanos, encontramos mulheres e crianças Guarani ofertando itens do seu artesanato. Dentre esses se destacam as peças em madeira pirografada que assumem a forma de diversos animais, como onças, corujas, tamanduás, tucanos, entre outros.

A literatura sobre coletivos Guarani e artesanato indígena frequentemente associam produção de artesanato e o contato com a sociedade envolvente. Esta formulação, ao enfatizar uma perspectiva estritamente comercial que comumente exclui a compreensão dos sujeitos indígenas sobre esses mesmos objetos, limita a produção de artesanato à potencial geração de renda.

A comercialização de “artesanato étnico” tem sido indicada como forma de promover autonomia e valorização cultural de coletivos indígenas. Para além do valor monetário agregado às peças, este trabalho pretende abordar outros olhares e valores implicados nesses objetos desde a perspectiva nativa. Evitando ater-se sobremaneira ao caráter comercial do artesanato indígena – frequentemente apreendido enquanto fonte de renda de grupos pauperizados que visam suprir necessidades “básicas” ou “adquiridas” – este trabalho procura problematizar a própria categoria de “artesanato”.

Os questionamentos que nortearam essa pesquisa emergiram de uma breve incursão etnográfica realizada junto ao grupo Mbyá-Guarani da aldeia Itaty, TI Morro dos Cavalos (Palhoça – Santa Catarina), no ano

de 2013. Retomar a trajetória desta pré-pesquisa apresenta-se como uma maneira de perfazer os caminhos do raciocínio inicial até os deslocamentos proporcionados por essa interlocução.

Na pesquisa preliminar dediquei-me especificamente às esculturas animais em madeira – doravante denominadas bichinhos, conforme a terminologia nativa – buscando perscrutar, por um lado o suporte mitológico que orientaria sua produção e, por outro, a construção de sentidos dos sujeitos Mbyá acerca desses objetos. Desde essa experiência alguns dos pressupostos iniciais foram deslocados ou desconstruídos junto aos interlocutores indígenas, produzindo, contudo, uma série de questionamentos que se consolidaram a partir desta primeira aproximação com o objeto em campo e revisões bibliográficas. Colocava-me o desafio de, através uma abordagem distinta sobre o artesanato guarani, evidenciar processos e lógicas subjacentes que as perspectivas empregadas até então não permitiram visualizar. Objetivou-se apreender a produção dos bichinhos desde uma perspectiva êmica, isto é, que não oblitere os sentidos atribuídos pelos próprios sujeitos Mbyá a essa categoria de objetos.

Presume-se que a venda do artesanato, uma vez considerada para além da caracterização fatalista de imperativos da “necessidade” e pauperização, permitiria visualizar um processo propriamente indígena de domesticação e (re)significação da experiência do contato, que ultrapassa as perspectivas subalternizantes. Neste sentido, diante das referidas incursões empíricas e bibliográficas, indico a possibilidade de refletir sobre o artesanato guarani em termos de um *anti-artesanato* e pensar a mitologia como partícipe nos processos de produção e venda

dos bichinhos.

1.2. Trajetória do objeto de pesquisa

A revisão bibliográfica sobre artesanato indígena incutiu uma insatisfação com as orientações teórico-epistemológicas adotadas em diversos trabalhos, o que foi fundamental para configurar o objeto dessa pesquisa. As leituras revelaram lacunas que considero importante apontar, ainda que brevemente.

Os Guarani, assim como outras populações cujo contato com a sociedade não-indígena é bastante antigo e intensivo, adquirem através da venda do artesanato significativa parte de sua renda. A conjuntura histórica e territorial de coletivos indígenas no sul do Brasil sugere um recrudescimento na venda de artesanato como condição parcial de subsistência desses povos. Contudo, a especificidade da produção artesanal guarani parece não ter despertado suficiente interesse dos pesquisadores que vieram a trabalhar com estes coletivos: as menções ao tema são vagas e esparsas, resumindo-se à dimensão mercadológica, na qual o artesanato surge como contingência do contato, isto é, apenas como fonte de renda de comunidades pauperizadas.

Parte significativa da literatura etnográfica sobre artesanato foi produzida entre as décadas de 1970 e 1980 sob forte influência dos estudos de aculturação. Pensar o tema nestes termos significa preocupar-se com a perda de elementos culturais e, ao mesmo tempo, defender um “purismo” étnico e técnico que permitiria uma sobrevida aos povos que

se encontram em vias de assimilação cultural (cf. RIBEIRO, 1983; INSTITUTO, 1981). De modo geral, nestes trabalhos subsiste uma preocupação com o tutoramento de órgãos indigenistas mais do que um interesse sobre aspectos técnicos e simbólicos implicados no artesanato.

Paradoxalmente, a preocupação com o definhecimento de valores e estéticas “tradicionais” procurava na retomada de caracteres culturais típicos o retardamento desse processo, ora inevitável. Trabalhos mais recentes (ROTMAN et ali., 2007) retomam a preocupação com o artesanato enquanto fonte de renda, observando uma maior ponderação entre fatores econômicos e de ordem simbólica. Porém, persiste ainda uma assimetria entre essas dimensões, frequentemente privilegiando-se a primeira. Disso deriva o desinteresse na produção de sentidos das próprias populações sobre esses objetos, uma vez que focalizam os termos do contato e da comercialização.

No que se refere a análise de produções artesanais, de modo geral percebo uma diferenciação implícita que discrimina diferentes coletivos indígenas a par de suas “condições sociais”. Não raramente a abordagem sobre populações indígenas no Sul e Sudeste do Brasil revela uma tendência em atribuir à sua condição de vulnerabilidade social a motivação que rege a produção e comercialização de artesanato. Notemos, contudo, que entre os grupos cuja situação não rende as mesmas considerações – salvaguardados por territórios extensos e relativamente afastadas de centros urbanos – igualmente se verifica ostensiva produção de artesanato destinado à venda. Diversos autores argumentam que a comercialização realizada por esses grupos, cuja subsistência não depende exclusivamente da renda proveniente dessa

atividade, tem como função suprir necessidades adquiridas, isto é, secundárias. No entanto, é interessante notar a vasta comercialização de artesanato, incluindo bens rituais, dentre populações onde supostamente essa atividade seria menos “essencial”¹. Logo, percebe-se um anseio deliberado que ultrapassa a noção utilitarista que vincula necessidades adquiridas pelo contato ao estímulo para a venda de artesanato.

Nas abordagens sobre cultura material, evidencia-se a atenção sobre cadeias produtivas de algumas categorias de objetos em detrimento de outros. A cestaria e artefatos plumários de povos alto-riogregrinos, foram objeto de estudo por Ribeiro (cf. 1987a; 1987b; 1988; 1992; 1995) em uma das maiores contribuições para a sistematização da cultura material indígena, apesar das ressalvas outrora apontadas. Lux Vidal (1987; 2000) realizou pesquisas sobre a arte e pintura corporal dos Kayapó-Xikrin. A cestaria Munduruku e a cultura material Wayana foram abordadas na produção de van Velthen (1992, 1995, 2000), assim como Muller (1993) dedicou-se à cerâmica Asurini. Lagrou (1998) deteve-se sobre a arte Kaxinawá, enquanto Barcelos Neto (2000, 2004, 2005) abordou a produção de cerâmica entre os Wauja. A cestaria foi tema desenvolvido por Castro (1994) em sua pesquisa junto aos Krahó, e a cerâmica Asurini e cestaria Xikrin foram contempladas nas pesquisas de Silva (2000). Ainda que esses objetos estejam inseridos em relações comerciais, o tratamento analítico que recebem é notadamente diferente, onde implicações tecnológicas e sociais são passíveis de considerações

1 Um caso que exemplifica esta situação se deu entre os Wauja do Alto Xingu, os quais passaram a vender as máscaras de apapaatai, contrariando a prática usual de destruição logo após o ritual. (cf. Apapaatai. Direção: Aristóteles Barcelos Neto, 2007, Brasil, Cor, Duração: 17')

para além de seu valor venal. Tampouco seu lugar simbólico é questionado, sugerindo análises atentas a uma gama de relações infinitamente mais amplas do que os objetos relegados à categoria de artesanato.

Assis (2006) aborda as diferenças de perspectivas teóricas e analíticas relacionadas a pesquisas com povos amazônicos e Mbyá-Guarani. Apesar da pertinência de suas ponderações, ainda parece insinuar uma relevância impreterível das “relações interétnicas” no segundo caso. Embora seja justificada pelas diferenças de contextos históricos e territoriais dessas populações, acredito que essa dimensão não deva ser sobrevalorizada.

Parece um equívoco supor que os indígenas em situação de maior vulnerabilidade têm necessidades imediatas que os impele à venda de artesanato, enquanto outros poderiam prescindir da mesma. Para demonstrar a fragilidade do argumento que tipifica necessidades, tomo o exemplo dos Katukina do Rio Biá, para quem o sal, introduzido a partir do contato, apesar de corresponder à categoria de “necessidade adquirida” – logo não “essencial” para a subsistência – é indispensável. Os Katukina consideram que a falta de sal pode levar à “morte”². Não há uma forma unilateral de entender a comercialização de artefatos indígenas enquanto voltada apenas a suprir necessidades básicas ou adquiridas, porquanto sua venda pode implicar inúmeros outros sentidos. Dessa forma, é necessário buscar categorias êmicas que atentem aos significados atribuídos pelos próprios sujeitos às suas práticas. Considerar artefatos indígenas sem levar em conta estes

2 DETURCHE, comunicação pessoal.

aspectos implicaria encerrá-los no conceito demasiado estreito de artesanato.

2. Teorias do artesanato indígena

Em 1972 a Funai instaura o “Programa Artíndia” visando a promoção e valorização cultural das populações indígenas brasileiras. Inauguram-se lojas, vinculadas ao órgão, para comercialização de peças de artesanato, inicialmente provenientes de expedições indigenistas e mais tarde adquiridas diretamente de artesãos ou associações indígenas. As lojas da Artíndia propõem-se a servir como “vitrine cultural”, incentivando a produção e manutenção de técnicas artesanais e expandindo sua comercialização, a fim de divulgar a cultura e particularidades étnicas dos diversos grupos indígenas no Brasil.

Questões que nortearam as reflexões de um conjunto de antropólogos ao longo das décadas de 1970 e 1980 sobre cultura material e artesanato indígena, encontram paradigmática representação em programas de órgãos indigenista. Autores como Ribeiro (1981, 1983), Rotman et al (2007), Barbosa (1999) atêm-se à estruturação de programas e políticas públicas, implantadas e geridas por instituições indigenistas, que objetivam acompanhar e promover a venda de artesanato. No entanto, sua finalidade comercial apresentava controvérsias, gerando ressalvas acerca dos supostos malefícios advindos dos imperativos do comércio e seus efeitos deletérios sobre a integridade da “cultura tribal” (RIBEIRO, 1983). Sob estas

considerações Ribeiro arrola uma série de questionamentos:

(...) o foco central das indagações deveria ser: em que medida a produção artesanal para comércio serve ao índio como fonte de recursos para obtenção de bens industriais de que não mais pode prescindir? Até que ponto essa atividade obsta sua saída da aldeia pra empregar-se como peão de fazenda ou trabalhador da indústria extrativa? Ela interfere com suas atividades rotineiras de provimento de subsistência? Em que proporção a atividade artesanal para o comércio constitui para o índio um trabalho dignificante que alimenta o orgulho tribal e reforça sua identidade étnica? O artesanato para a venda descaracteriza a concepção artística peculiar ao indígena pela introdução de novos temas, novos modos de exprimir motivos tradicionais, a utilização de materiais heteróclitos? O que se deve esperar da Funai, como órgão oficial de assistência aos índios, que incentiva e se beneficia dessa produção, para que ela atinja os objetivos de preservar a autonomia econômica que, antes do contato com o branco, gozaram as tribos indígenas? Que providências deve a Funai tomar para conservação da atividade artesanal (...) continuando a funcionar como um mecanismo através do qual o índio se identifica como índio e é assim identificado pela sociedade envolvente? (idem :11 – 12)

As preocupações elencadas pela autora apresentam controvertidamente o artesanato sob um viés comercial, destacando a contingência da venda para obtenção de bens industriais que se apresentam como “necessidades adquiridas”. Limita-se a ponderar acerca dos malefícios advindos do contato e seu potencial aculturador,

sobretudo na sua incidência sobre bens rituais. Nota-se a apreciação negativa da autora ao sugerir que “(...) semelhantes objetos rituais não podem ser objeto de venda. Acreditamos que os índios se desfaçam deles por premência absoluta de bens industriais que recebem em troca.” (idem :15) A produção e venda de artesanato “para fora” introduz dois problemas fundamentais: a deturpação da arte indígena em seus caracteres originais, considerando seu caráter de expressão estética, estilística e cultural, e a satisfação de necessidades recém-criadas de bens industriais (idem: 13;18).

A partir dessas considerações a autora sugere intervenções, que ficam a cargo do órgão indigenista, visando incentivar a produção da “arte tradicional” e a recuperação da “memória tribal”, cujas pesquisas antropológicas e acervos visuais consistem em ricas fontes de informações a serem oferecidas aos indígenas. Sugere a elaboração de “cartilhas artesanais” que remontem aos temas e técnicas tradicionais, ora esquecidos, utilizando os melhores artesãos como “professores de sua arte às gerações mais jovens” (idem :18). A perspectiva de Ribeiro é marcada por uma noção de degeneração da arte indígena pelo imperativo do consumo e a projeção de perdas culturais, visão ainda renitente em pesquisas atuais .

Atualmente o argumento respaldado na ideia de aculturação é minoritário, apontando novas considerações a respeito desse tema. Contudo, nota-se que boa parte da reflexão sobre artesanato indígena ainda é atrelada à noções que remetem ao mesmo princípio. Isto é, predomina o enfoque sobre o caráter estritamente comercial do artesanato como meio de obter recursos que venham a suprir

necessidades adquiridas. Deste modo, perpetuam-se expectativas que remetem às perdas gradativas do caráter “étnico”, empobrecido pela produção serial e uso de materiais heteróclitos, além da adaptação de temas nativos à demanda turística. Neste contexto, a especificidade do artesanato indígena encontra-se intimamente relacionada às “referências tribais” agregadas, de modo que seu consumo pelos não-indígenas acarreta ambigualmente a subversão e/ou permanência desses atributos. O caráter “tradicional” das peças é tomado como índice do sucesso na empresa do artesanato que visa uma suposta manutenção da “cultura indígena”, entendida aqui a partir de uma construção estática e monolítica. Ressalta-se que o artesanato, desde a perspectiva do consumo, emprega a ideia de “tradicionalidade” e procura transmitir uma série de “referências culturais” ao seu consumidor.

As concepções que embasam projetos de incentivo ao artesanato brasileiro nos oferecem também um relato sobre a particularidade da produção indígena em um contexto mais amplo. A partir de um caso emblemático venho ilustrar alguns aspectos que subsidiam essa perspectiva.

2.1. Programa Ñandeva

Na região fronteira entre Brasil, Argentina e Paraguai, sob o mote da proposta de desenvolvimento regional promovida pelo Parque Tecnológico Itaipu (PTI), surge o “Ñandeva – Programa Trinacional de Artesanato”. Este programa instaura um processo de construção

discursiva e simbólica de uma suposta “identidade trinacional”, cujas implicações apontaremos brevemente.

Nhandeva é etnônimo de um dos três subgrupos Guarani, ora indicado por Schaden (1974) que os distingue entre Nhandeva, Mbya e Kaiowa. Nos dialetos falados pelos grupos Mbya e Nhandeva, a expressão também significa “todos nós”.

Nos encartes de produtos comercializado pelo programa em questão, encontramos a seguinte definição: “Ñandeva. Palavra de origem guarani, que significa 'todos nós'. A energia e a força dos povos da região trinacional, estão representados por um Sol Guarani, que simboliza também a essência do programa”. Nota-se que a tradução literal do termo “ñandeva” não se refere à coletividade Guarani mas aos integrantes da tríplice fronteira, isto é, à suposta identidade (trans)nacional de argentinos, brasileiros e paraguaios.

Tal programa não é desenvolvido exclusivamente junto aos artesãos indígenas, porém a escolha do nome e símbolo Guarani como logomarca não é despropositada. A utilização do nome e figura guarani coaduna com a proposta do Programa, que remonta à produção de “curiosidades étnicas”, cujo viés mercadológico não obstante opera um processo de objetificação e invisibilidade das comunidades Guarani através da noção de identidade trinacional, como apontaremos a seguir.

O Programa Ñandeva atende dois objetivos principais: visa o desenvolvimento regional da tríplice fronteira a partir da comercialização e difusão do trabalho dos artesãos locais e busca o fortalecimento de uma “identidade cultural trinacional”, conforme explicitado:

O Ñandeva é um programa de desenvolvimento do artesanato que busca o fortalecimento de uma identidade trinacional (na região de fronteira entre a Argentina, o Brasil e o Paraguai) por meio da inserção de elementos e ícones que remetem à cultura desses povos. (ÑANDEVA, s/d)

A eleição de traços típicos e representativos da “cultura desses povos” se deu de maneira arbitrária e unidirecional, subsidiada por uma ideia reificada de cultura. Para reunir a coleção de ícones representativos foram promovidas expedições às comunidades nos três países, onde registraram mais de 5.000 imagens que posteriormente receberam o tratamento de designers profissionais. O processo de manipulação dessas imagens se deu em quatro fases: (1) a obtenção e seleção através do estudo de campo, (2) abstração e simplificação gráfica efetuada pelos designers, (3) padronização em 2D (duas dimensões) na forma de estêncil e (4) aplicação serial nas peças de artesanato. Aos artesãos inscritos e aceitos no programa é oferecida liberdade de escolha sobre quais imagens aplicar em suas peças (GIULIO, 2007).

Em linhas gerais, o Programa define *artesanato* em função da sua produção manual, distinguindo-o, assim, da produção seriada. O histórico da produção artesanal na região da tríplice fronteira, conforme apresentado pelos livretos institucionais, começa com a chegada dos jesuítas que trouxeram elementos novos às populações das missões. Após, a vinda dos colonos europeus fez com que “a cultura guarani fosse se fundindo e se miscigenando” (FUNDAÇÃO, 2008: 13). Introduzem-se novos objetos ao cotidiano indígena, na mesma

proporção em que as dificuldades para manter seu modo de vida tradicional aumentam, processos que tornaram estes povos dependentes da comercialização de seus produtos. Assim, instrumentos de uso cotidiano passam a ser vendidos como peças de curiosidade cultural ou decoração. Apresentando dessa maneira a trajetória histórica dos Guarani, o paradigma da aculturação se faz presente no discurso do Programa, legitimando suas propostas e aspirações quanto ao artesanato local:

Atualmente, na região das Missões, ainda podem ser encontrados produtos artesanais que conservam alguma tradição, como os animais entalhados em madeira pirogravadas, produtos de bambu, sementes e trançados em fibras diversas. Junto com essas, vende-se também uma série de pequenos objetos utilizando miçangas e acessórios industrializados, perdendo gradativamente as referências culturais. (FUNDAÇÃO, 2008: 13)

Assumindo que a peça artesanal expressa referências culturais, cujos atributos distintivos abrigam a capacidade de remeter a seu “local de origem”, os emblemas iconográficos selecionados por designers podem vir a tornarem-se “(...) uma base de informações de fácil acesso e compreensão por parte do produtor e do consumidor” (idem: 16). Ao “facilitar a compreensão” do produtor, o Programa incita a busca por referências que agreguem significância ao seu artesanato, até então desprovido de “valor cultural”. Assim, capacita o artesão à apropriar-se da “beleza dos detalhes” que um designer pudera identificar:

(...) a iconografia não pretende ser a solução para a falta de referências culturais do artesanato, mesmo porque não é a única possibilidade, mas é uma forma interessante de voltar o olhar do artesão para o seu entorno, realçando a beleza dos detalhes que na maioria das vezes ele não se apropria efetivamente (idem: 19)

Contudo, o artesanato indígena recebe tratamento diferenciado, uma vez que “[...] já carregam em si as referências significativas de sua identidade.” (idem: 25). Porém, a identidade indígena em questão se manifesta através de critérios exógenos (e exóticos), isto é, a partir de traços substanciais que pretendem coincidir com a expectativa do não-indígena sobre essas comunidades. De modo geral, afirmam que “(...) uma das manifestações culturais mais interessantes para o turista, é o artesanato” (idem :23). Logo, o artesão deve estar atento às expectativas do mercado, tarefa que o programa procura atender levando a eles essas demandas (idem: 21).

Percebe-se que nesse processo o designer assume grande importância, pois é ele quem atua nos dois objetivos expostos: como intermediário no desenvolvimento regional, ajustando os produtos à expectativa de um potencial mercado turístico ávido por produtos culturais, e intervindo na construção e fortalecimento da identidade trinacional por meio da formatação da própria produção artesanal destinada a essa finalidade. Mas sua atuação vai além dessa dimensão pragmática se observarmos que é ele quem comunica o artesão local sobre as possibilidades de conferir novos significados à cultura local e

difundi-la através das expectativas relacionadas aos interesses primordialmente turísticos.

O Programa explicita a necessidade de promover ao turista uma “experiência cultural”, através da aquisição do artesanato, então “trinacional”. Para isso se faz necessário imprimir nas peças comercializadas os atributos da “tradição local” (idem: 17), agregando valor estético e sobretudo cultural. Mas cujo prestígio é atrelado mais à “estilização” deste atributo, uma imagem manipulada pelo designer, do que ao próprio trabalho do artesão.

Dentre as diversas peças que se encontram expostas na loja do Programa, símbolo da Árvore da Vida Guarani é um dos mais populares e frequentemente estampado em camisetas, canecas, objetos decorativos, entre outros. A “experiência cultural” não se resume aos objetos em si, mas antes àquilo que comunica e remete à “cultura dos povos”.

Para que se promova mais fortemente essa referência cultural, os objetos são dotados de potencial comunicador de contextos sociais e históricos. No caso da Árvore guarani, a



funcionária da loja não se furta da explicação sobre seu significado para os artesãos indígenas: essa peça, representação de uma árvore com

diversos animais em seus galhos, é apresentada aos potenciais compradores como uma imagem produzida pelos Guarani durante o período de formação do lago da Usina Hidrelétrica de Itaipu. Afirma ser inspirada pelas cenas da operação promovida para o resgate de animais que, após o alagamento das terras e a elevação do nível da água, se abrigaram nas copas das árvores³. A árvore da vida assim descrita torna-se impreterivelmente parte da história da usina hidrelétrica e dos Guarani, que ora representam este momento de forma “lúdica”⁴.

Notadamente este emblema do “desenvolvimento local” se refere a uma figura mitológica relacionada ao dilúvio, conhecida em diversas comunidades guarani independente da presença de uma usina hidrelétrica que de fato o produza.

Apesar da parcialidade dos dados que dispomos sobre essa situação específica, é sabido que a imagem da Árvore da vida Guarani tem grande difusão na região, sendo estampada sobre murais, canecas, bonés, camisetas. Além disso, indígenas da região a esculpem em madeira pirografada (em processo similar ao da feitura do bichinho) em

3 Alguns dos animais recolhidos durante essa operação foram encaminhados para o “Refúgio Biológico de Itaipu”, ainda hoje em funcionamento. No histórico da empresa há especial destaque para seu compromisso ecológico, remetendo à operação que se chamou “Mymba-kuera”, palavra de origem tupi-guarani que significa “pega-bicho”. Nota-se que a relação da Usina com as comunidades indígenas da região assume um protagonismo na história desse empreendimento, desde seu nome (“Itaipu”, palavra de origem tupi-guarani, significa “pedra que canta”), até as solenes “homenagens” prestadas através dos nomes de projetos subsequentes. Ainda sobre o nome “Itaipu”, nos grandes painéis que registram a história da Usina, vê-se a pedra homônima em uma fotografia que antecede sua construção. Na sequência contemplamos a gigantesca estrutura de concreto eleita uma das “maravilhas do mundo moderno”, onde não mais é possível avistar a pedra. Sob as águas, é duvidável que ainda se possa ouvir o som do seu canto. Nada me parece mais metaforicamente adequado para descrever uma relação que ainda se reproduz do mesmo modo.

4 Segundo o Programa, as figuras de animais e outros objetos da produção artesanal indígena, são classificados como “peças lúdicas” (FUNDAÇÃO, 2008: 25).

larga escala. Se por um lado há uma apropriação deliberada por parte do Estado, na figura de Programas como o Ñandeva – que se insere na iniciativa de compensação e desenvolvimento social cuja finalidade é mitigar impactos causados pela implementação da usina hidrelétrica na região –, por outro é interessante refletir sobre a perspectiva indígena no reiterado uso desta imagem.

Maiores especulações não são pertinentes, mas existem ao menos dois modos diferentes de encarar esta questão, comparável às maneiras distintas de apreender o artesanato indígena. Sob o viés comercial a produção dessas peças pode indicar um desejo deliberado dos artesãos guarani de se apropriarem da imagem que se apresenta como uma opção rentável de “artesanato turístico” justamente pelo discurso construído e aquilo que passa a representar. Estaríamos então apreendendo o artesanato sob a contingência do contato e da comercialização, ótica segundo a qual é possível elencar inúmeros fatores de ordem social e econômica que contribuem para incentivar a produção deste artesanato em específico, e mesmo apontaríamos para fatores políticos e disputas simbólicas empenhadas nesta trama que envolve coletivos indígenas e Estado. Se, ao contrário, a comercialização não fosse tomada como foco principal dessa investigação, mas sim a *produção* dos objetos e a forma como os Guarani da tríplice fronteira (re)significam a figura mitológica da Árvore da Vida, possivelmente apreenderíamos diferentes aspectos dessa representação. O enfoque sobre a contingência da venda pode nos oferecer uma análise crítica da situação vigente e sobre o histórico do relacionamento dessas populações com o Estado, mas pretere a

dimensão simbólica e social que só a produção (material e mental) pode nos oferecer a chave interpretativa. Evita-se dessa forma perpetrar os mesmos equívocos cometidos ao subsumir o olhar nativo à interpretação unívoca de fatos e eventos que envolvem uma relação. Da presunção sobre a obviedade da produção e venda do artesanato passamos ao potencial que as práticas podem comunicar, impreterivelmente, sobre a perspectiva Guarani.



O Programa Ñandeva nos mostra a vigência de um conceito de artesanato atrelado às noções comerciais e à iminência de perdas culturais, a serem contornadas através do incentivo de retomada ou o forjar de símbolos “étnicos” e “tribais”. Nos aponta a preocupação em primeiro plano com a geração de renda condicionada à manutenção das referências “tradicionais” e “étnicas”. Nota-se que reencontramos aqui a concepção de Ribeiro e outros autores, baseada sobremaneira nas práticas institucionais de incentivo à produção artesanal indígena ou regional.

2.2. Resgatando o bichinho guarani: uma abordagem das técnicas

Ainda sobre a relação entre mercado turístico e artesanato destacamos a corrente abordagem sobre o chamado “turismo étnico” ou

“turismo cultural” que aponta as inter-relações entre o fator turístico e a construção da etnicidade de grupos locais. Análises mais recentes (cf. GRUNEWALD, 2003; CAMPOS, L et al., 2012) trabalham com categorias como “resistência” e “transformação”, combatendo veementemente a ideia de aculturação, rechaçando também a acusação de inautenticidade aplicada às produções em dados contextos de interação turística.

Refletindo sobre as interações nas “arenas turísticas”, apontam a constituição de “comunidades turísticas” em que a sobreposição às “comunidades étnicas” não se dá de maneira tão simplificada. De modo que o artesanato “tradicional” é subsidiário de “itens de cultura”, acionado enquanto traços diacríticos face a interação turística. Assumem, portanto, um “valor cultural” diferenciado. Porém, o que é interessante ressaltar nessa perspectiva teórica, é o lugar de autonomia dado às populações nativas, que encontram no turismo e na venda de seu artesanato menos um fator constrangedor e subalternizante, do que um veículo de resistência e transformação. O foco é menos na suposta aculturação do que no potencial retórico e auto-representativo face a essas interações. Assim aponta Campos e Alquatti (2012: 237) sobre o dito “artesanato tradicional”, cuja “(...) importância e valor cultural decorrem do fato de atualizar a memória cultural de uma comunidade, transmitida de geração para geração”. Além de sua relevância enquanto mercadoria, esses itens se apresentam como forma de expressão simbólica que interagem dentro de um sistema de trocas maior (GRUNEWALD, R., 2003: 148).

Ainda que traga notáveis avanços com relação às perspectivas

anteriores, ainda é passível de algumas ressalvas, as quais aponto brevemente. A ênfase na etnicidade ou na construção de “fronteira interétnicas”, embasados sobretudo no referencial teórico de Barth (1998), parece ser o ponto de inflexão desta vertente. A perspectiva que toma a produção de etnicidade como foco central, apreende a produção e venda de artesanato indígena enquanto uma interação social (com turistas e compradores) que gera a possibilidade de autorrepresentação e a produção retórica de afirmação identitária. Entretanto, a produção artesanal indígena ainda figura como consequência do contato com a sociedade envolvente, cuja construção de sentido não lhes é particular, senão compartilhado com os não-indígenas. A perspectiva da etnicidade, quando aplicada ao tema do artesanato, parece condicionar esta produção ao contato interétnico, apresentando-se como alternativa às contingências impostas por essa interação (eminentemente violenta) com a sociedade envolvente. Ainda que estes aspectos sejam indissociáveis não me parece pertinente apreender as produções indígenas como condicionadas ao contato, posto que sua apresentação enquanto marco identitário são construídas e agenciadas através de processos que as tornaram emblemáticas para um determinado grupo.

A abordagem sobre as técnicas implicadas na fabricação dos objetos indígenas pode oferecer uma interpretação acerca da maneira como as coisas se transformam e são significadas no seio de cada grupo, antes das *coisas-feitas* – alocadas na categoria de produtos vendáveis – estarem condicionadas a outras modalidades de interação, como as que constroem a noção de etnicidade.

A ideia de artesanato remete ao objeto finalizado, o qual é

submetido às interações comerciais das quais presume-se o que arregimenta sua produção. Porém, ao refletir sobre os processos de fabricação e confrontar o objeto em transformação, realocamos dentro de um fluxo de relações, as quais podem indicar inúmeros pressupostos nativos que se distanciam da expectativa comercial.



Apreender os artefatos guarani sem essencializá-los na ideia de artesanato, que muitas vezes remete à concepções economicistas e contatualistas, implica, pensá-los enquanto objetos dentro de uma “malha de relações” (INGOLD, 2012). Pensar o artesanato através da noção de *objeto/coisa*, possibilita traçar os caminhos e sentidos que adquire ao longo de sua trajetória ou “biografia cultural” (KOPPYTOF, 2008). O foco sobre os contextos de produção e circulação permite ir além dos *discursos sobre* artesanato, evidenciando através do processo de fabricação dos bichinhos um emaranhado de relações das quais participam uma miríade de agentes.

Para perscrutar os objetivos dessa pesquisa, investiu-se em duas abordagens: por um lado a relação entre produção de artesanato e mitologia, de outro, os processos técnicos de confecção dos bichinhos. Ambas abordagens, de formas complementares, apresentam-se como alternativas para atingir uma mesma finalidade. Buscando tornar inteligível outras dimensões da produção artesanal, sugere-se que a mitologia se apresenta como uma via para transcender a retórica do

contato, de modo a redescobrir o bichinho a partir do universo social e simbólico guarani. Do mesmo modo, lançar o olhar sobre os processos técnicos concernentes à produção do bichinho revelou-se tanto ou mais rentável a estes objetivos.

A feitura desses objetos, e não apenas as peças prontas, evocam uma série de princípios e categorias nativas que revelam aspectos ecológicos, etológicos, cosmológicos e mesmo mitológicos. No processo de feitura das peças pode-se vislumbrar uma apreensão mais ampla da relação dos sujeitos guarani com os bichinhos, mais do que nas peças prontas e inseridas na relação comercial. Em vez de atribuir às peças prontas uma dimensão propriamente simbólica, a qual supostamente conduziria à dimensãoêmica, o processo técnico sugere a chave para compreender o artesanato desde essa perspectiva. A proposta de observar as técnicas empregadas na produção do bichinho, evita pensá-lo enquanto objeto acabado a partir das tramas de relações que envolve sua comercialização, ou encará-lo unicamente na interface com o mundo não-indígena. Ao contrário, essa abordagem supõe pensar o “fazer bichinho” como algo constitutivo para os Guarani, e que eventualmente nos dará índices da sua forma de “habitar o mundo” (INGOLD, 2000).

Parte II



Bichinho

3. Cadeia operatória (Tucano):

Antes das técnicas com instrumentos, Marcel Mauss (2003 [1935]) já apontara um conjunto de técnicas corporais. O corpo, instrumento primordial do homem, assume comportamentos resultantes de processos sociais, pertinentes a cada sociedade. De modo que até os mais casuais hábitos corporais são objeto de uma tradição, sendo aquisições socialmente instituídas. Ao destacar esta qualidade social das técnicas, propõe abordá-las em suas múltiplas dimensões através do conceito de “fato social total”. Para Mauss a técnica é constituinte do próprio humano, podendo ser apreendida através dos gestos que as produzem.

Na esteira dessa proposição Leroi-Gourhan (1985) proporia uma classificação das técnicas, na qual é destacada a proeminência dos gestos que engendram simultaneamente o objeto e o humano. Mais do que uma descrição dos objetos, é a partir dos gestos que é possível reconstruir de uma série operatória que propõe um sentido ao ato técnico executado. A cadeia operatória passa a ser a ferramenta por excelência na observação das etapas e operações sequenciais dos gestos e escolhas técnicas efetuadas pelo artesão a partir da tradição do grupo.

A fim de reafirmar o potencial metodológico da cadeia operatória Coupaye (2015) propõe algumas inflexões no modo como é utilizada, principalmente no quadro da antropologia. Considerando que as técnicas em si não são “observáveis”, senão “as pessoas fazendo coisas”, Coupaye reafirma a validade da cadeia operatória enquanto

ferramenta utilizada para descrever, tornar visível e analisar aquilo que *as pessoas fazem* (COUPAYE 2015 :72). Este autor procura conjugar abordagens da tradição anglófona, associada sobremaneira à perspectiva hermenêutica, em consonância à antropologia das técnicas francesa. A primeira ressalta o discurso em detrimento da descrição dos processos técnicos, apontando as limitações da cadeia operatória enquanto ferramenta analítica, uma vez que se apresenta sobremaneira como uma descrição sequencial de ações sobre a matéria, de caráter excessivamente linear, cuja ênfase na dimensão física dos processos antecede a compreensão das dimensões sociais. Coupaye propõe a conjunção de duas posições metodológicas complementares, a saber: a perspectiva que destaca o caráter descritivo da cadeia operatória, observando que se trata de um evento único, dado em um momento e lugar específicos (idem :73); e a posição maussiana, cuja noção de “eficácia” pode ser acionada para a compreensão dos processos técnicos desde uma perspectivaêmica.

A partir de sua própria experiência etnográfica, o autor aponta a importância de outros fatores geralmente não identificados como integrantes do “processo técnico”. É o caso de prescrições e interdições alimentares e comportamentais, rituais coletivos ou individuais, substâncias e entidades, o universo do visível ou invisível, que compõem o sistema técnico da mesma maneira que o fazem os componentes materiais, ferramentas, energia, gestos e conhecimentos (idem :74). A inclusão desses elementos ou etapas e suas representações na cadeia operatória implica na apreensão das ações que não são diretamente ligadas à matéria, mas permite apreender uma lógica

indígena, evitando atribuir às operações executadas um princípio irracional ou aleatório (idem :75). Através dessa abordagem, na qual as representações ou “realidades mentais” são agregadas ao horizonte de fatores técnicos, é possível compreender a *eficácia* dos atos, contextualizados e apreendidos a partir de lógicas nativas:

(...) incluir esses elementos na cadeia operatória não é obviamente novo. (...) Porém, considerá-los como componentes plenos do processo - conservando o rigor que governa o registro das ações físicas sobre a matéria - sem expulsá-los no domínio do 'social' - permite sublinhar a heterogeneidade das entidades, matérias e domínios - humanos e não-humanos - que os 'atores' (aqueles que fazem) mobilizam e recrutam intencionalmente a fim de obter um resultado que julgam apropriado (idem :76).

Tim Ingold (2012) apreende o processo técnico como um fluxo, em cujo “emaranhado” se fabrica e transforma continuamente o artefato e o artesão. Os gestos são permanentemente reajustados na relação com a matéria à medida que ela se transforma sob a intervenção do homem (COUPAYE 2015: 78 – 79). Emaranhados no processo de fabricação encontramos os ritmos, tempos e intervenções – desejadas ou não – dos diferentes materiais, que seguem uma lógica própria regida entre elementos aparentemente heterogêneos. Durante o processo, a escolha dos elementos integrantes torna inteligível as propriedades (*affordances*) ou capacidades (*agências*) que são encontradas no produto final (idem: 79).

De maneira empírica, Coupaye assevera o potencial da cadeia operatória para a compreensão das relações que os seres humanos

estabelecem com não-humanos, artefatos, plantas ou animais. Deste modo, faz emergir o caráter social e o subsídio imaginário envolvido nesses processos. Assim considerada, a cadeia operatória resguarda o lugar da perspectivaêmica e seu valor propriamente etnográfico. Tal como proposto neste trabalho, consiste na descrição de uma trajetória particular, ainda que fruto de uma tradição técnica (coletiva). Busca elencar elementos mobilizados pelos sujeitos e reconhecidos como necessários, logo *eficazes e tradicionais* no sentido maussiano (idem : 77). Enquanto ferramenta metodológica não pretende oferecer um modelo prescritivo de ação sobre a matéria, senão descrever os elementos que integram a “biografia” (KOPPYTOF, 2008) desses objetos.

Nesta descrição, os processos físicos dividem seu protagonismo com elementos sociais e simbólicos entremeados na fabricação do bichinho guarani. Este texto propõe-se a compartilhar com o processo técnico descrito uma temporalidade, salientando as pausas e as disposições do artesão durante a execução de cada etapa. No que tange à atuação física, que diz respeito à intervenção sobre a matéria, a descrição buscou trazer elementos que oferecem seu contributo ao longo do processo e propiciam uma leitura menos “unidimensional”. É o caso dos sons que compõe este trabalho, embora não sendo explorado analiticamente em todo seu potencial, apresentam sua contribuição como parte desse processo e da percepção implicada nesta prática. As imagens também receberam um tratamento que objetivou destacar seu lugar não apenas como meras ilustrações. Ainda que não tenham sido alvo de um conceito anterior à elaboração do texto, foram repensadas à

medida que a escrita se desenvolvia, de modo a assumir seu protagonismo neste trabalho.

A utilização de recursos como sons e imagens cumprem uma função complementar à descrição, sem serem coadjuvantes, uma vez que oferecem possibilidades extra-textuais ao leitor-espectador do processo que acompanhamos. Se as fotografias foram capturadas com intuito de registrar as etapas, na montagem final do trabalho percebi a necessidade de refletir sobre elas, construindo seu lugar-no-texto. Ao compor o texto, orquestrando a descrição, não se limitam a ilustrar o previamente escrito.

A descrição desta cadeia operatória sugere uma divisão em três etapas fundamentais, dentro das quais se elege sequências relevantes para a compreensão do processo. São elas: a *preparação da madeira*, que descreve desde a escolha da árvore até seu refinamento na etapa que antecede o trabalho de entalhe; seguida da etapa *escultural*, na qual o artesão inicia o tratamento da forma definitiva do bichinho; e por fim a *pirografia* das peças, fase final de acabamento com o uso do fogo. O tempo decorrido entre essas etapas segue as determinações do artesão, mas também estiveram condicionados às idas em campo. Neste sentido, a fabricação do bichinho que acompanhei durou aproximadamente três semanas.

Neste ínterim, uma série de reflexões, que se seguiam ao fluxo da descrição, refinavam a compreensão daquilo que observara. As interpretações, alocadas nos interstícios dessa descrição, refletem o percurso de um entendimento sobre o processo, de modo que optei por reuni-las junto à cadeia operatória.



Ao chegar em campo fui recepcionada por Kerexu Yxapyry (Eunice Antunes), cacica na tekoa Itaty, que me apresentou alguns artesãos e ofereceu indicações sobre quem procurar. Além dos contatos indicados passei a conversar com outras pessoas que circulavam na área da escola, perímetro ao qual me restringi nos primeiros momentos. Dos artesãos que vim a estabelecer diálogo, um deles se mostrou disposto a colaborar com essa pesquisa mostrando o processo completo de fabricação do bichinho. Karai Nhêñry (Julinho de Oliveira), é um jovem guarani que contou sua história e compartilhou comigo a prática do fazer bichinho. Este trabalho baseia-se substancialmente no aprendizado que obtive ao seu lado. Trata-se das técnicas (tradicionais) de fazer bichinho, somadas às inflexões que ele próprio adiciona ao processo e são fruto de seu desenvolvimento familiar e pessoal.

O clima florianopolitano pode não ser um grande aliado das atividades ao ar livre. O volume de chuvas entre os meses de julho a novembro dificultaram sobremaneira as idas a campo. Este fator foi definitivo na maneira como esta pesquisa pode se desenvolver.

Em um dia chuvoso, desestimulados a ir até o local mais longínquo que se encontra a árvore comumente utilizada para o bichinho, um breve período de estiagem propiciou nossa ida até as áreas de mata mais próximas à aldeia, onde poderíamos encontrar outra qualidade de madeira adequada. Caminhamos pela trilha que acumulara muito barro por conta das chuvas quase ininterruptas das últimas semanas, pelas quais Karai Nhêñry levava consigo um facão. Seguimos

conversando, no caminho me mostrava algumas plantas. Karai observava flores que não havia visto e achava bonitas, outras apanhou para me mostrar e tecer considerações sobre seu sabor adocicado. Meu guia indicava espécies que conhecia, entre elas o arbusto que dá as pequenas sementes pretas das quais são feitos colares. À medida que avançávamos na trilha íngreme os ruídos da rodovia se afastavam, o “aroma natural” do diesel dos automóveis e da fumaça vinda das habitações cedia lugar ao frescor da mata, acentuado pelo clima chuvoso. Na paisagem de onde se avista o mar e a Serra do Tabuleiro emergem grandes estruturas, como um antigo posto de saúde desativado e galpões utilizados para eventos, também abandonados. Karai Nhêñry apreciava o trajeto até avistar a árvore que procurava. Assim começamos a jornada de fabricação do bichinho.

1) Preparação da madeira

1.1 Ida à mata para coleta de madeira

Há dois tipos de árvores utilizadas para produzir o bichinho: *Parapara'y*, com madeira da qualidade vermelha e branca, e *Kurupika'y*, sendo esta última a mais comumente utilizada. Não é feito uso da madeira seca previamente cortada, o artesão procura cortar a árvore e trabalhar com a madeira verde nesta etapa que precede a secagem - de modo geral, na prática da marcenaria se distingue a madeira seca e a

madeira verde. Assim que a árvore é abatida tem início seu processo natural de secagem, as madeiras verdes são aquelas com grau de umidade acima de 20% e sua utilização é contraindicada, uma vez que estão suscetíveis ao empenamento, alterações no seu tamanho ou aparecimento de rachaduras e trincas após o período de secagem. Quando seca, a madeira tem um aumento de sua resistência mecânica, variando conforme as espécies de árvore⁵. Conforme veremos a seguir, para fabricação do bichinho, os Guarani optam por trabalhar com a madeira verde e mais maleável antes de respeitar o período de secagem que precede a etapa escultural.

1.1.2 A **Kurupika'y** é uma árvore perenifólia de porte e diâmetro maiores. A madeira de coloração amarelo-claro, reconhecida pela alta maleabilidade, é utilizada exclusivamente para fazer bichinho⁶. Em Itaty esta espécie é encontrada somente na margem direita da BR-101, que corresponde às áreas mais distantes das habitações e do núcleo da aldeia. Diferentemente da Parapara'y, por conta do maior diâmetro de seu caule deve ser cortada utilizando-se o machado. As árvores não são abatidas indiscriminadamente, geralmente são aquelas de tronco mais fino as preferencialmente utilizadas. O cálculo do corte de uma árvore baseia-se na quantidade de bichinhos e seus respectivos tamanhos. Um tronco

5 Fontes: <http://www.leomadeiras.com.br/Impressao/Editorial/36968>, <http://www.comavemadeiras.com.br/novidade/seca-ou-verde-escolha-a-madeira-correta> (acesso em dezembro de 2015)

6 Mesmo no caso de outras esculturas em que são empregadas técnicas similares, como nas figuras de *ava* e *kunhã* (homens e mulheres indígenas), faz-se uso de outra variedade de madeira.

suficientemente grande permite esculpir muitos bichinhos e cabe ao artesão estipular seu projeto. Em um tronco de menor diâmetro cabem até trinta bichinhos.

1.1.3 **Parapara'y**⁷ é uma árvore caducifólia de tronco mais fino e altura modesta, que de abril a janeiro perde sua folhagem e dá origem às sementes. As sementes permanecem penduradas nos galhos até estarem secas, quando ao cair no chão podem originar uma nova árvore. Não há manejo das sementes com o intuito de domesticar esta planta, as novas árvores crescem no local onde ocorrem os brotos, sem interferência humana. Nas idas à mata será observado se há um novo broto, porém, uma vez germinada recomenda-se não mais voltar no local. As sementes em geral não devem ser olhadas diariamente pois isso impede que cresçam e se desenvolvam. A analogia para explicar esta dinâmica se refere às crianças: olhar demasiadamente para elas impede que nos demos conta do seu desenvolvimento – aquilo que é observado com muita proximidade e recorrência obscurece a percepção do crescimento. O tutoramento diário não permite reconhecer o crescimento das plantas, portanto, uma vez identificado um novo broto, abandona-se o local até “esquecer” que lá haverá uma nova árvore.

7 Não foi possível identificar precisamente essas árvores, que tem seu nome conhecido apenas na língua nativa. Porém, segundo observações, é provável que a Parapara'y seja uma espécie do gênero *Jacaranda* sp.. No Brasil, este gênero que apresenta mais de cem espécies, tem sua madeira amplamente utilizada. Já a Kurupika'y foi identificada por alguns artesãos como caixeta (*Tabebuia cassinoides*).



1.2. Corte da madeira (branca ou vermelha)

Apesar da mesma aparência externa, a Parapara'y possui madeira de duas qualidades diferentes, as quais são descobertas ao se produzir uma incisão no caule. Esta incisão é executada com o facão, retirando casca exterior da madeira. Nos primeiros momentos se revela de cor amarelo-claro, mas é preciso esperar alguns segundos para averiguar posteriores alterações na sua tonalidade. Se após quinze segundos escurecer, tornando-se levemente avermelhada, estamos diante da variedade de *madeira vermelha*.

A diferença na tonalidade é sutil, sendo melhor percebidas nuances a partir da madeira seca. Essa madeira não é muito visada por conta da sua característica menos tenra em comparação à *madeira branca*. O mesmo teste é executado até o artesão encontrar a variedade que procura. Na situação que acompanhei, a primeira árvore foi rejeitada após oxidar e produzir o tom diferenciado dessa madeira. Muito próxima a essa Karai encontrou uma segunda árvore, e após ter

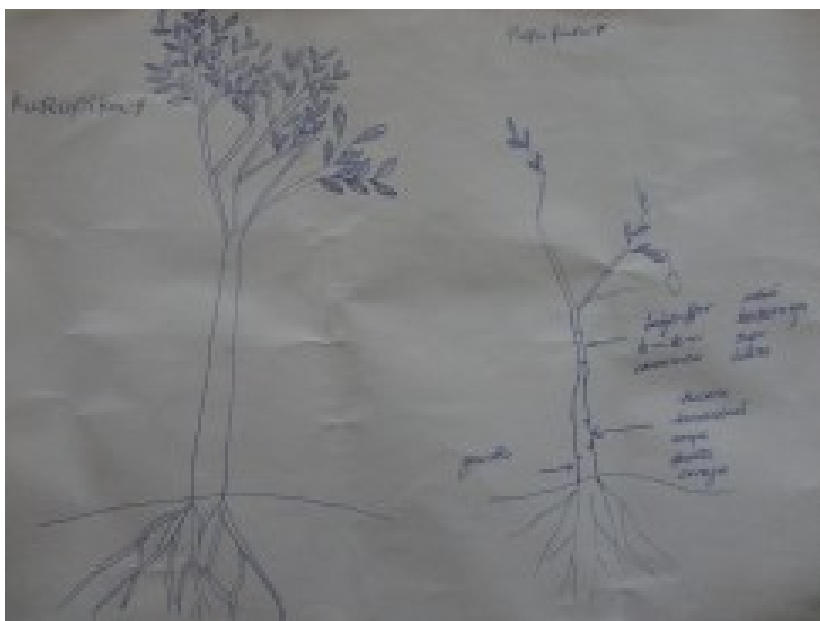
executado o mesmo procedimento achou desta vez se tratar da madeira branca. Procede-se então o corte de uma fração do caule.



1.3. Escolha e corte do tamanho do tronco

Uma vez identificada a qualidade da madeira, inicia-se o procedimento da retirada de uma fração do tronco. Para isso é preciso estimar a quantidade de bichinhos a serem feitos, bem como quais espécies serão representadas. O principal critério é o diâmetro do caule, que determina quais bichinhos serão executados a partir da fração específica. A parte inferior do tronco é utilizada para fazer tucano, onça e outros animais maiores. Na parte superior podem ser feitos corujas, sapos ou cobras, por exemplo. O corte não é realizado tão rente ao solo por esta se tratar de uma parte dura, reservando o espaço de

aproximadamente um palmo entre a base da árvore e o corte inferior. Uma vez definida a fração do caule a ser cortada é necessário ainda saber quantos bichinhos serão produzidos. Além de estar relacionado ao projeto de quais animais serão esculpidos, o tamanho da madeira retirada corresponde exatamente ao número de bichinhos que o artesão pretende fazer. Para determinar a quantidade de bichinhos que “cabem” no tronco se utiliza o facão como medida. O artesão projeta e mede sobre a árvore os bichinhos que fará: no espaço de um palmo cabe um tucano, por exemplo, enquanto uma onça necessita aproximadamente um e meio a dois palmos.



1.3.1. O projeto⁸

Sabendo de antemão o que deseja fazer, o projeto do artesão apresenta um caráter definitivo. Karai relata que sai à procura da árvore que contemple os bichinhos e quantidades específicas de seu projeto. Se não for satisfatória, por conta do tamanho, diâmetro ou qualidade da madeira, continua à procura da árvore que ofereça condições ideais.

Para fazer um único tucano, conforme havíamos definido previamente, não é necessário cortar um pedaço grande, tampouco o tronco deve ser demasiadamente largo. Se o diâmetro for suficiente, retira-se um palmo de comprimento da fração do tronco desejada, desprezando o restante. Mesmo sobrando uma grande quantidade de madeira útil para fazer vários outros bichinhos, ela será descartada ou eventualmente virará lenha. Há um projeto claro e bem definido que implica o cálculo do tamanho da madeira a ser apanhado e a posição do corte na árvore. O corte que fizemos se destinava a um tucano, portanto procedeu-se a retirada da parte inferior do caule, desprezando aproximadamente um metro de madeira acima. Se a lógica fosse a da produção serial e se o artesão buscasse otimizar a utilização da sua matéria-prima, como supõem os teóricos do artesanato que insistem sobre seu caráter comercial, deveríamos imaginar que toda a madeira

⁸ A noção de “projeto” comumente nos remete à concepções hilemórficas, apreendido como uma forma a ser aplicada sobre a matéria. Porém, conforme observado, a ideia de projeto é aqui apreendida enquanto um “processo de crescimento” (INGOLD, 2013), onde o artesão está inserido nos fluxos de forças e matérias, a partir dos quais se constituem mutuamente. Deste modo, não se refere a um projeto concebido pela mente do artesão que o executa visando aplicar uma forma sobre a matéria inerte, senão se aproxima de um movimento de *forma-ação*.

derrubada seria empregada para fazer o maior número possível de bichinhos. Mas o que percebemos a partir da extração da madeira é que o artesão não está interessado no máximo aproveitamento dos recursos com o intuito de expandir sua produção, mas na execução de um projeto específico que pode se limitar a um único bichinho. A lógica de mercado não condiciona os projetos do artesão, mas antes sua interação com o espaço do mata, as qualidades da madeira e os atributos das árvores, as quais mediam a escolha dos bichinhos a serem fabricados.

Outro componente ainda se impõe na decisão sobre o corte das árvores: a relação com os *espíritos guardiões*. Karai explica que todos os seres possuem um espírito guardião e por isso os Guarani não intervêm diretamente sobre eles sem antes pedir sua permissão. Uma pedra, ainda que considerada inerte e inanimada, não deve ser movida de lugar, ela também possui um guardião, o que torna repreensível qualquer ação desprevenida que a atinja. Tudo deve ser concedido, por isso a retirada da madeira é precedida pelo pedido ao seu espírito guardião. Karai não me participou disso no momento em que abatia a árvore, senão algum tempo depois afirmou ter efetuado o pedido em silêncio, no seu interior. Tecendo essa consideração, o artesão afirma não ser próprio cortar mais árvores do que a quantidade que se pretende esculpir. Uma vez concedida permissão aos guardiões, é devido fazer jus ao sacrifício que se lhes oferece.

1.3.2. Medidas – palmo e facão

Após golpear a árvore com o facão e derrubar o caule, com o mesmo instrumento calcula-se o tamanho da madeira a ser extraída. Esse cálculo corresponde à medida de comprimento em palmos⁹. Conforme Karai explicou, um facão mede aproximadamente quatro à cinco palmos, estimando-se em média um palmo para cada bichinho. Portanto, se o artesão pretende produzir dez bichinhos, será necessário medir sobre a madeira o comprimento de dois facões.

Galhos não são utilizados, tampouco há uma preocupação quanto ao aproveitamento integral da matéria. O que importa é a qualidade da madeira, sua espessura, textura e tamanho. Partes que estão tortas (torcidas) também são dispensadas.

Durante a extração da madeira, Karai notou maior resistência e julgou se tratar da madeira vermelha. Apesar da maior dificuldade de manipulação por conta da dureza, este fato não nos impediu de trabalhar com a madeira que já se encontrava abatida. Após o corte do tronco junto à base e a derrubada da árvore, calculou o tamanho necessário e retirou apenas o pedaço que utilizaria. De um tronco de aproximadamente dois metros de comprimento foi aproveitado cerca de vinte centímetros.

9 No sistema universal de medidas: 1 palmo mede 22,86 cm

1.4. Descascando e preparando a madeira

Essa etapa do processo consiste em retirar a casca externa da madeira e dar a ela as primeiras formas, facilitando a etapa de esculpir com a *faquinha*. Karai argumentou que esse primeiro tratamento é essencial quando o material não é tão maleável, como no caso da madeira vermelha. Para descascá-la, o facão é a única ferramenta necessária.

Nos antigos alicerces de um galpão encontramos um grande tronco estendido sobre o chão que serviria como suporte para realizar o trabalho. A plataforma de madeira consiste no tipo adequado de base, uma vez que evita causar danos à lâmina do facão. O tronco utilizado como suporte não oferecia muita altura, o que fez com que Karai trabalhasse em pé, com a coluna curvada e os joelhos levemente flexionados durante a aplicação de força. O trabalho com esse instrumento consiste em um tipo de “percussão arremessada”, na qual o utensílio é seguro pela mão e arremessado na direção da matéria. O cabo do facão funciona como um prolongamento do braço, que acompanha o utensílio ao longo de uma determinada trajetória (cf. LEROI-GOURHAN., 1984). A madeira, posicionada verticalmente sobre o tronco, é inclinada em um ângulo aproximado de 60º. O facão também é levemente inclinado ao incidir na madeira pela primeira vez. Essa percussão oblíqua produz uma incisão que perfura a casca externa. Em seguida o facão volta a atingir a madeira, desta vez em movimentação lateral, retirando uma lâmina. Os movimentos são rápidos e precisos, produzindo um ritmo particular, e repetem-se nessas três ações: percutir

com o facão obliquamente, retirá-lo, lascar lateralmente.

1.4.1. Esboçando as primeiras formas

Após retirar a casca externa da madeira, incia-se o processo de desbastá-la com o facão e apresentar as primeiras formas do bichinho que mais tarde será esculpido com a faquinha. O tronco é trabalhado até adquirir a forma de um bloco retangular, tendo quatro de suas faces aplainadas. Exceto pelas bases, há a preocupação de deixar as laterais completamente retas. O trabalho com o facão nesta etapa é mais delicado, o artesão se aproxima do suporte, sentando-se sobre os calcanhares e exerce uma pressão sutil do facão sobre a madeira, retirando pequenas lâminas e nivelando as superfícies. Segurando a madeira verticalmente, são utilizados três dedos de apoio. Uma das faces é segurada pelo polegar, enquanto outra apoia os dedos indicador e médio. Os outros dois dedos se encontram recolhidos e apoiam a terceira face da madeira, dessa forma ficam protegidos da trajetória do facão e dos possíveis ferimentos. A forma adequada de segurar o bloco de madeira foi a primeira indicação que Karai ofereceu quando eu própria experimentava realizar a tarefa. Raramente há explicações orais ao longo do processo, este foi o único alerta explicitado.

Nas demais etapas do processo tratava-se de mapear gestos e tentar reproduzi-los. Ao longo das minhas tentativas Karai corrigiu-me diversas vezes, ajudando no posicionamento adequado das mãos ou retomando sua demonstração. O aprendizado das técnicas se dá de

forma espontânea e inteiramente prática.



No momento de cortar a árvore, Karai me perguntou qual bichinho faríamos, de forma que desde então o projeto era claro e irrevogável. Nesta etapa, dispomos de um bloco de madeira uniforme, o qual poderíamos supor estar apto a receber diversas figuras animais. Porém, desde a escolha da fração do caule, ao processo de desbaste e uniformização das superfícies do bloco, o bichinho pré-definido conduz as ações que se seguem. O modo de desbastar a madeira está condicionado ao projeto inicial, exercendo notável diferença caso se pretendesse fazer uma tartaruga ou jacaré, por exemplo. Nestes casos é necessário cortar a madeira longitudinalmente, diferente do método de aplinar as superfícies para realização do tucano. (Re)encontramos o bichinho na madeira bem antes de adquirir sua forma definidora.

As possibilidades que dispõe o artesão são restringidas no momento do corte. Uma vez estipulados os bichinhos que serão esculpidos e procedendo a retirada da madeira, este potencial é limitado. Caso o projeto ainda não esteja claramente definido, o artesão considera

as possibilidades que uma dada porção do caule lhe oferece. Com a parte que retiramos, Karai poderia optar por fazer um tucano ou uma onça, por exemplo. É durante a manipulação da madeira que esta escolha se torna definitiva, posto que métodos diferentes são aplicados a cada bichinho específico. No caso de eventuais desvios do projeto inicial o primeiro passo é tentar consertá-los, geralmente utilizando a cola para reconstruir algum fragmento quebrado. Mantém-se o bichinho originalmente concebido e na impossibilidade de retocá-lo ocorre seu descarte, não sendo reaproveitado em outro projeto.

É interessante ressaltar como, ao longo do trabalho, fui levada a repensar minhas próprias considerações e admitir os diversos equívocos que se expressavam através das minhas perguntas. No que se refere ao descarte das peças, é sabido que o artesão não readéqua suas expectativas a ponto de transformar uma escultura pré-determinada em outra diferente. Porém, meus pressupostos levavam a crer que se tratava de errar ou acertar na execução dessas peças, por isso questionava o que acontecia aos bichinhos que deram “errado”. Desta feita Karai afirmou: *eu não erro, nunca errei um bichinho*. Isso me levou a considerar a inadequação das noções de “erro” e “acerto” que eu própria aplicava a esta situação, que estão alicerçadas na ideia de uma representação fiel que se aproxima mais ou menos de seu modelo ideal e, logo, configura um erro ou um acerto do artesão. Nas questões abordadas adiante ficará mais evidente a impertinência dessa afirmação.

Após descascadas e uniformizadas, as faces do bloco admitem suas primeiras formas. A peça é apoiada horizontalmente sobre o suporte, enquanto o punho segura a madeira firmemente e o artesão

executa a percussão que incide aproximadamente a cinco centímetros da sua extremidade. O movimento se repete algumas vezes em ângulo agudo, com o intuito de produzir uma cavidade em formato de “V”. Esta é a marcação das patas do tucano, em cuja parte anterior localiza-se o bico. Outra incisão em “V” será aprofundada, demarcando a região da cauda. Na face superior do bloco, que até então não recebera nenhum tratamento, definem-se traços curvilíneos. O movimento com o facão nessa etapa é preciso e delicado, retirando cuidadosamente pequenas lâminas da madeira até chegar à forma desejada.





Uma vez cumprida essa etapa é necessário esperar o intervalo de quatro dias para a secagem da madeira. Karai sugeriu que eu levasse o “esboço” do bichinho junto comigo, para trazer de volta nos próximos dias. Justificou alegando que assim evitaria ceder ao ímpeto de começar a esculpir antes do meu retorno. Cada artesão opta, de acordo com sua disposição, por definir o tempo de intervalo no processo, assim como escolhe os momentos em que fará as peças conforme sua vontade. Neste caso específico foram feitas pausas que delimitaram claramente três etapas: o preparo da madeira, a modelagem do bichinho e por fim a finalização com a queima da madeira. É de preferência deste artesão sempre levar a cabo cada etapa, evitando deixar um bichinho apenas parcialmente esculpido ou parcialmente pirografado.



Porém, outros artesãos podem começar uma tarefa sem finalizá-la, a retomando no momento que lhe aprouver. Outros ainda podem dar início e finalizar a peça no mesmo dia, embora haja a recomendação de deixar a madeira secando após a primeira etapa. Isso nos leva a um ponto fundamental implicado na fabricação do bichinho: a vontade ou os humores do artesão.



1.4.2. Vontade x Preguiça

Desde as primeiras idas à aldeia, a vontade ou não de fazer bichinho emergia como aspecto que limitava minhas possibilidades de



acompanhar o processo junto aos artesãos guarani. Quando indagados sobre esse ofício muitos admitiam produzir bichinhos, porém, não necessariamente estavam em atividade, pois isso variava conforme sua

disposição presente.

Diversas vezes a *preguiça* era acusada como responsável pela interrupção dessa atividade. A noção de preguiça é bastante acionada, geralmente para se referir à indisposição para realização de alguma tarefa. Uma das ocasiões que foi mencionada fazia referência ao fato dos homens não costumarem ir à cidade vender artesanato junto das mulheres e crianças por terem “preguiça de ficar sentados no chão”. Eu própria já fui julgada “preguiçosa” em um dia que Karai afirmou que eu parecia estar com “cara de preguiça”. A preguiça parece se opor ao ímpeto alegre que inspira certa disposição e ânimo¹⁰. É possível que meus modos excessivamente plácidos não indicassem ao meu colega artesão a atitude expansiva que denota *vontade*.

A vontade é condição fundamental na realização de diversas tarefas. Ao contrário do que se poderia imaginar, a necessidade de vender seu artesanato não desenvolve nos guarani o imperativo da produção. Cada artesão possui uma disposição e um projeto que se revela à luz dessa motivação espontânea, a *vontade de fazer bichinho*. No lugar dos discursos que visariam demandas do mercado, encontramos a notável escolha de cada artesão para definir precisamente como, quando e quais bichinhos deseja fazer. Isso nos faz apreender a existência de outras lógicas implicadas na produção do bichinho que não remetem ao imperativo comercial tão propagado pelos teóricos.

¹⁰ *Ateyja* é o termo em guarani para “preguiça” e se refere tanto ao animal quanto à indisposição. Por sua vez, *avy'arei* é o termo que denota “vontade” ou “estar contente em fazer as coisas”.

1.5. Secagem da madeira

Uma vez esboçadas as primeiras formas do tucano, deve-se deixar a madeira descansar por aproximadamente quatro dias. É possível levar a cabo todo o processo, da escultura à pirografia, em um mesmo dia, mas afirma-se que os resultados não são satisfatórios, portanto raramente um artesão suprime esta etapa. A madeira sofre mudanças perceptíveis após alguns dias secando, quando se tornam visíveis pontas lascadas e *fiapinhos*. Segundo Karai, esculpir sem passar por esse procedimento resulta em um mal acabamento. Por estarmos trabalhando com a madeira vermelha, após a secagem é perceptível o escurecimento da peça. Nosso artesão se certifica da qualidade da madeira arrancando uma pequena lasca e colocando entre os dentes. Há variados níveis de dureza, a depender da árvore, qualidade da madeira, porção retirada, posição no caule, sua espessura, entre outros fatores que dificultam ou facilitam o manuseio desse material.

Outros artesãos costumam deixar a madeira imersa em água antes de secar, o que permite que se torne mais tenra. Não aderindo a este método, Karai considera suficiente deixar a madeira secando durante alguns dias.

2) Dando forma ao bichinho

2.1. Afiando a faquinha

A *faquinha* é o único instrumento utilizado para esculpir o bichinho, trata-se de uma faca pequena e sem dentes usada exclusivamente para essa atividade. A afiação é imprescindível a cada nova peça executada. Os artesãos não possuem sob sua posse todos os utensílios necessários, compartilhando entre si os principais instrumentos desta etapa: a faca e a lima.



2.2. Aprendendo a fazer bichinho

É a partir dessa etapa que as crianças e jovens guarani dão os primeiros passos no aprendizado da fabricação do bichinho. As atividades anteriores, realizadas com o facão, ainda que não constituam impedimento às mulheres e crianças, parecem oferecer alguns

obstáculos. Quando eu própria me dispus, sob a orientação de Karai, a tentar reproduzir suas ações, encontrei dificuldades consideráveis. Meu fracasso foi atribuído à força física insuficiente e o manejo desajeitado da ferramenta. Apesar de mulheres e crianças não sofrerem qualquer restrição quanto ao aprendizado destas técnicas, ressaltou-se a desvantagem, principalmente no que tange as mulheres, de não executarem a força apropriada. Outro fator que desestimula seu aprendizado é o elevado risco, admitindo-se que fazer bichinho é uma atividade que inevitavelmente produz ferimentos.

2.2.1. Aprendizado inscrito no corpo: Os ferimentos

Os ferimentos advindos da fabricação do bichinho são frequentemente referenciados. Karai apontou para sua mão mostrando os ferimentos que adquiriu enquanto trabalhava com madeiras mais duras, ainda recorda quais bichinhos lhe ofereceram as cicatrizes. Outros artesãos também sugerem certa periculosidade envolvida nesta atividade, atribuindo aos percalços o fato de mulheres e crianças não costumarem produzir bichinhos. Alguns contam que muitas vezes o preço que atribuem às suas peças está relacionado com as dificuldades encontradas para produzi-las, como o percurso mais longo em busca da madeira ou a quantidade de ferimentos no decorrer do processo. Cortes e queimaduras podem interromper a execução do bichinho e mesmo fazer com que o artesão descarte a peça.

Apesar da iminência do risco, sempre presente neste processo,

os ferimentos diminuem segundo o tempo e experiência do artesão. Karai afirma que costumava se machucar muito até dominar a técnica, quando então passou a manipular os instrumentos com maior desenvoltura. Cicatrizes advindas da fabricação do bichinho, além de denotar a relação com uma peça em particular – o macaco que produziu um corte na mão, outros com os quais sofreu queimadura –, reproduzem lembranças associadas ao aprendizado do artesão.

2.2.2. Oficina de cestaria

As técnicas são aprendidas de forma inteiramente prática, não havendo uma arguição sobre os modos de fazer, conta apenas com breves indicações fornecidas oralmente. Em abril deste ano, ocorreu na aldeia a “10a Semana Cultural Tekoá Itaty”, na qual visitantes foram recebidos com a oferta de vasta programação que incluía oficinas, palestras, passeios e refeições coletivas. No evento intitulado “Ajaka Ipy'i Va'e: oficina de cestaria” o professor indígena Kuaray Mirim (João Batista Gonçalves) apresentava às crianças a técnica com bambu. Já em andamento, entrei na sala de aula em que ocorria a oficina e me deparei com crianças em idades distintas ocupadas com o entrelaçamento das tiras de bambu. Com idades entre seis e doze anos, muitas crianças nunca haviam feito aquele tipo de cesto ou qualquer outro artesanato. O professor continuava sua demonstração em silêncio, com algumas crianças ao seu redor, eventualmente interrompida por breves risadas ou comentários na língua nativa que pareciam diverti-los. Os demais

continuavam empenhados na aplicação do que lhes fora exemplificado minutos antes. Vi muitas crianças concentradas, fazendo e desfazendo o trançado até atingirem o resultado esperado. Lidavam com algumas tiras de bambu e uma auxiliar que ajudava no nivelamento do trançado, fazendo com que as ripas permanecessem unidas e sem falhas. Diante dos meus olhos a lógica do trançado parecia ininteligível, quando pedi a uma das crianças que me ensinasse, nutrindo a ingênua expectativa de uma elucidação “teórica”. Sem interromper o que fazia me respondeu que “*se faz assim*”, demonstrando através da continuidade do seu trabalho. Estávamos ambas na condição de neófitas, porém, minha percepção do que ocorria era extremamente limitada e sentia a necessidade que me explicassem o que se procedia a cada movimento, uma vez que conhecer objetivamente a lógica daquele processo parecia ser o pré-requisito para executá-lo. Naquele momento percebi os diferentes modos de apreender e se apropriar de uma técnica, reconhecendo o papel proeminente da experiência.

Em Ingold (2000) a noção de habilidade (skill) indica a potencialidade de um conhecimento fundado sobre as práticas, e se refere a um conhecimento construído através do contínuo engajamento com o mundo. Assim concebidas, as habilidades admitem um processo permanente de recriação, incorporadas no *modus operandi* de desenvolvimento dos organismos humanos através da prática e da experiência em realizar certas tarefas (idem: 05). Apresentam-se como histórias de um contínuo envolvimento com os agentes em um ambiente, através das quais são desenvolvidas capacidades de atenção e resposta.

A partir da vivência e da adequação perceptual as gerações se

sucedem desenvolvendo um processo de “habilitação” (*enskilment*). Este contributo geracional se refere à “educação da atenção” que indica as maneiras, através da experiência, de engajar-se no mundo. Neste sentido, a produção de conhecimento não corresponde ao conjunto de informações sedimentadas no intelecto e imaginário social, transmitido geracionalmente, que supõe um mundo exterior à ser apreendido pela mente humana. Ao contrário, trata-se de uma criação contínua e dinâmica, desempenhada a par de um emaranhado de agentes, cuja vivência e “acondicionamento” perceptual desenvolvem um conjunto de habilidades. A ênfase na interação, engajamento e experiência prática oferecem indícios sobre as formas de habitar o mundo (INGOLD, 2000).



A maioria dos artesãos relata o aprendizado do bichinho por volta de quinze e dezoito anos de idade. As mulheres com quem conversei aprenderam tardiamente, algumas com seus maridos. Entretanto, ao longo do meu período na aldeia conheci meninas muito jovens que aprendiam a fazer o bichinho com seus irmãos mais velhos. Assim como conversei com meninos que não estavam familiarizados com a técnica. Acredito que o aprendizado se produza de forma mais contínua e espontânea, introduzido durante a infância de meninos e meninas que crescem observando seus avós, pais ou irmãos. Porém, esse conhecimento parece ser acionado apenas mais tarde, condicionado à vida adulta e à necessidade, conforme relatada por alguns artesãos, de prover o sustento familiar.

É interessante ressaltar que este primeiro aprendizado oferecido às crianças não diz respeito à integralidade do processo, tampouco é apreendido da forma linear, com etapas bem definidas, conforme organizamos neste trabalho. A primeira técnica com que são familiarizados diz respeito à forma. A escolha, coleta e preparo da madeira são dados posteriores e gradativamente assimilados. Às crianças é necessário ensinar a domesticação das formas, a esculpir ou trançar, no caso dos cestos. A maioria delas tem sua introdução através da madeira pré-moldada, previamente esboçada pelo artífice que há de demonstrar como esculpi-la em seus detalhes. Aprender o bichinho em suas formas parece condicionar as posteriores ações sobre a madeira, uma vez que a matéria-prima imprime um diálogo constante com o projeto esboçado pelo artesão. Escolher a árvore e qualidades da madeira adequadas exige um conhecimento etológico e técnico que se refere aos animais que serão esculpidos.

2.2.3. Domesticando o bichinho

A memória do convívio próximo com os seres da mata é repassada às novas gerações não só através da prática da caça, mas também pelas histórias contadas pelos mais velhos e pela prática do artesanato. Os jovens aprendem a fazer os vixoranga – as esculturas de madeira – observando os seus pais durante todo o processo de produção das peças de artesanato. Dessa forma eles adquirem as habilidades necessárias para dar continuidade à arte Mbyá e a valorizar cada um

dos seres da mata representados nas esculturas vixoranga.

(...) A mata é fundamental para a existência do ore rekó. Cada ser da mata possui sua própria história, a sua própria linguagem e a sua função na natureza. (...) Antigamente, estávamos muito próximos a eles. Convivíamos com diferentes tipos de seres das matas em nossos territórios.(...) Hoje os bichinhos não mais se apresentam a nós em sua diversidade – porque grande parte da natureza onde viviam foi destruída pelo sistema do branco. A presença Mbyá preserva e faz crescer as matas que existem em seus tekoá.

Assim, algumas aldeias ainda possibilitam que possamos continuar a praticar a caça com armadilhas, como a aripuca para capturar pássaros e o mundéu para pegar tatu. (CHRISTIDIS e POTY, 2015)

Podemos imaginar o ato de esculpir o bichinho como análogo ao processo de domesticação. Para autores que se dedicaram à temática, como Haudricourt (1988), Sigaut (1988) e Digard (1988), a relação com animais e plantas não é qualificada como “natural”, senão como uma relação “técnica”, por isso mesmo social. Sigaut (1988) sugere que o termo domesticação abriga uma miríade de ações distintas e frequentemente confundidas (cf. ERIKSON, 1987), propondo, a partir dessas categorias, que a relação homem-animal deve ser apreendida sob uma perspectiva mais ampla. Os animais na relação de domesticação não são apreendidos como matéria-prima da ação humana, que visaria sobretudo sua exploração a partir de interesses utilitários e econômicos. Digard (1988) considera ainda a domesticação como um fenômeno social total, cujo processo é contínuo e conforma um sistema, isto é, um conjunto de práticas relacionadas de forma holística. O “sistema

domesticatório” de Digard não abarca apenas a relação homem-animal, mas igualmente aquelas entre espécies animais e a organização do espaço. Consiste em um conjunto de técnicas variadas que se baseiam, em algum nível, na utilização do potencial animal. A possibilidade de pensar a relação homem-animal como uma relação técnica acarreta duas consequências significativas: por um lado evita segregar os animais ao lado da “natureza”, devolvendo-lhes seu caráter eminentemente social e sua posição enquanto sujeitos em uma relação; por outro, pensar processos técnicos nos possibilita acessar um conteúdo que pode ser visualizado através da prática, diferente daquele que é ou pode vir a ser formulado através do discurso. As técnicas não versam apenas sobre funcionalidade ou interações físicas entre homem e matéria, mas revelam algo fundamental sobre as relações sociais envolvidas. No domínio ordinário das práticas cotidianas estão contidas uma infinidade de possibilidades, representações, cosmologias, histórias que só podem emergir no ato mesmo do *fazer*.

O fazer bichinho não se resume à manipulação da matéria, mas antes implica uma relação que se desenvolve entre *sujeitos* de forma que esse processo responde à analogia com as técnicas de domesticação. Podemos sugerir que é duplamente significativa, uma vez que a técnica que descrevemos implica ao mesmo tempo uma relação com o bichinho e uma relação com os animais, nenhuma delas reduzida às noções utilitaristas que conferem a estas relações um caráter unilateral.

Fazer o bichinho, desde tenra idade, implica uma série de concepções entrevistas através da prática. Produzem um certo entendimento e uma qualidade de discurso diferenciado, como veremos

mais adiante. Na feitura do bichinho está contido um conhecimento técnico que remete a uma relação com os animais da mata, com os bichinhos (esculturas), com um sistema cosmológico e uma trajetória pessoal, ao mesmo tempo individual, familiar e coletiva. O aprendizado sobre as formas desses animais traz consigo um conhecimento etológico amplo, mas sobretudo indica uma maneira particular de se relacionar com esses seres. Os animais também são conhecidos a partir do bichinho, através da observação de sua anatomia, seu comportamento e sua história. Essa relação é materializada quando os animais apresentam suas derradeiras formas na escultura do bichinho.

Esse aprendizado técnico, que fortifica a apreensão guarani das outras espécies animais, é mais um traço que ilustra a profundidade das relações implicadas na fabricação do bichinho. De modo que este trabalho sugere a possibilidade de expandir perspectivas sobre este objeto, evitando a superficialidade e o reducionismo com que tem sido abordado em grande parte das pesquisas.



Karai Nheênry relata como aprendeu a fazer bichinho e recorda sua primeira escultura, uma coruja. Sua narrativa faz referência a eventos que antecederam esse aprendizado, como sua primeira ida à mata sozinho. Quando pequeno costumava sair com o pai para montar armadilhas, cada qual construída visando a captura de um animal específico. O pai então sugeriu que fosse à mata, desta vez

desacompanhado, para tentar capturar algum animal. Após seu retorno anunciou que era chegado o momento de Karai aprender a fazer bichinho. A narrativa não apresenta precisão cronológica sobre o tempo decorrido desde sua empresa na mata até a iniciação com o pai, porém, o que nos parece significativo é a associação entre esses dois momentos e distintos aprendizados: a caça e o bichinho aparecem intimamente relacionados. Karai elegeu a primeira experiência de caça como ponto de inflexão, referindo-se ao momento em que se tornou apto a desenvolver outras tarefas, como a fabricação do bichinho. Esta associação também fora objeto nas narrativas de outros artesãos, ainda que de maneiras distintas.

É notável a proeminência masculina na execução dessa atividade. Apesar de não haver deliberado impedimento às mulheres, mesmo as que dominam as técnicas não costumam pô-las em prática. Se por um lado a fabricação de bichinhos não é interdita às mulheres, a caça e manufatura de armadilhas é um conhecimento propriamente masculino, transmitidos de pai para filho ainda na infância¹¹. A especificidade das armadilhas sugere um profundo conhecimento etológico de cada espécie capturada, sendo possível imaginar que a atividade cinegética propicia ao homem um acesso diferenciado ao universo da mata e dos animais. Ainda que a fala feminina inspire autonomia e confronto o discurso masculino sobre as incursões de

11 Os Guarani afirmam não haver restrições de gênero em quase nenhuma atividade. Porém, ressalta-se a faculdade masculina da caça quando Karai afirma que ensinaria sua própria filha a caçar após sua avó afirmar que *hoje em dia não existe mais homem caçador e as mulheres têm que se virar*. Ainda que o discurso indique a possibilidade das meninas aprenderem, denota uma atividade associada sobretudo à figura masculina, e um conhecimento acessório no caso das mulheres.

mulheres à mata – que afirma a necessidade de estarem acompanhadas – o recurso ao seu conhecimento tem inclinações diferentes. Com dados esparsos e apenas alguns índices obtidos ao longo da pesquisa, não foi possível despendar maior atenção sobre esse aspecto. Porém, pode-se intuir uma particularidade da relação entre os homens e o ambiente-mata.

Nas narrativas masculinas identifica-se o recurso à duas temporalidades distintas: o *tempo da caça* e o *tempo hodierno* – este último caracterizado pela rarefação dos animais e o desuso das práticas cinegéticas com armadilhas. Fala-se com pesar sobre a esporadicidade das incursões de caça e a dificuldade em encontrar certos animais, de modo que essa atividade não apresenta mais a centralidade na vida social e doméstica guarani como outrora. De maneira análoga, frequentemente é apontada a relevância do artesanato para o sustento familiar, indicando uma coincidência entre a idade em que os meninos iniciam sua produção e os primeiros passos na formação das suas próprias famílias.

Arriscamos um paralelo entre a caça, atividade prioritariamente masculina, e a produção do bichinho, de significativa predominância dos homens. Se a caça está associada à subsistência familiar de outrora (tempo da caça), a venda de artesanato para compra de alimento encontra-se em posição análoga (nos tempos hodiernos). Mas longe de ser uma “troca” condicionada apenas pelas circunstâncias atualmente vividas – que diz respeito sobretudo às condições em suas terras, a proximidade com centros urbanos e a vulnerabilidade social face ao contato com a sociedade envolvente – o bichinho apresenta-se como

contrapartida estrutural dos animais de caça. A atividade com o bichinho preenche lacunas que intervêm na relação dos homens com o universo da mata e dos animais.

2.3. Esculpindo

Chegando em casa, Karai sentou-se na cadeira da sala, com a madeira apoiada em sua perna começou a esculpir com a faquinha. Iniciou pela cabeça do tucano, afinando o bico, depois fazendo a marca dos pés e por fim o rabo. O tempo médio de duração dessa etapa é de uma hora e meia, e consiste em um trabalho bastante intenso de precisão e força física.

A faquinha é segura pelo cabo com o apoio de três dedos, enquanto o indicador é colocado sobre a lateral da lâmina e os polegares de ambas mãos são posicionados no dorso da ponta da faca. A outra mão segura firmemente a peça a ser esculpida, posicionando os dedos fora do ângulo do corte, com exceção do polegar que se encontra apoiado na faca e exercendo a força. As mãos estão posicionadas abaixo da cintura, com o bichinho apoiado sobre as pernas, facilitando o movimento do entalhe. A movimentação é rápida, retirando finas lascas da madeira. Durante a observação, a maior dificuldade me parecia ser a definição da forma e o esmero com que cada particularidade do animal ia sendo detalhado. Porém, ao experimentar a surpreendente resistência da madeira e perceber a força necessária ao entalhe, vi que o desafio era ainda maior. O movimento do polegar deve acompanhar todo o corte até

a lâmina transpassar a madeira por completo. Apenas para retirar pedaços mais grosseiros a faca é manejada com o punho cerrado, aplicando-se a força em seu cabo. Esta última técnica foi utilizada para desbastar a área do bico e cauda do tucano, afinando até adquirir o formato desejado.

O trabalho com a faquinha é interrompido sistematicamente para que o artesão visualize o bichinho. A peça é afastada para observação de seu perfil e outros ângulos, corrigir assimetrias e projetar suas próximas ações.

Fazer bichinho pode ser um ato solitário, mas é dada preferência às companhias. Enquanto esculpe o bichinho Julinho gosta de ouvir ou cantar músicas, algumas de sua própria autoria. No estilo sertanejo, suas músicas ganham versões em português e guarani.



2.4. Gravando os detalhes

Após o bichinho tomar sua forma definitiva resta ainda apurar os detalhes. O desenho do bico e as penas no animal são relevados com a ponta da faca, produzindo sulcos que oferecem um acabamento minucioso. O desenho das penas e os ângulos do bico do animal já estão preparados para serem pirografados.

2.4.1. Representação x Forma(-ção)

Karai, assim como outros artesãos com quem conversei, conhece os animais que esculpe de variadas maneiras. Alguns deles, como o tucano, quati ou tatu, são vistos com frequência na mata, enquanto outros como onças, girafas e figuras imaginárias (sereias e outros seres fantásticos) podem ter sido vistos apenas uma única vez na televisão, zoológicos ou ilustrações de livros. Os artesãos tomam conhecimento desses seres que servem como “modelo” sem, no entanto, nutrir uma preocupação excessiva com sua verossimilhança. Trata-se de uma reconstrução de animais da mata nativa e de um modo de fazer mais ou menos perene, aprendido previamente com seus pais, avós ou maridos artesãos. É possível que o bichinho-tucano de Karai tenha um parentesco muito mais próximo com o bichinho-tucano de seu pai, com quem aprendeu a esculpir e de quem herdou “as formas”, do que com o modelo do tucano-animal.

Roy Wagner (2010) demonstra como projetamos nossas

assertivas sobre o caráter inato da natureza através de mecanismos de “mascaramento convencional”. Ao detalhar como operam os processos de simbolização “diferenciante” e “convencional”, Wagner demonstra que a percepção diferencial entre o “dado” e o “construído” se comporta de maneira distintas no seio de cada cultura. Machado (2011) sintetiza o argumento wagneriano a fim de demonstrar de que forma “(...) representar a natureza ou a realidade é uma das formas de reiterar nossa autoimagem de que não produzimos a natureza como inata, mas que ela existe per se para além dos nossos domínios.” (idem: 176). A ideia de representação supõe a realidade das coisas, então apreendidas como inatas.

Creio não ser possível qualificar o bichinho como uma “representação”, posto que sua forma não é inferida somente a partir da “realidade” ou atributos “naturais” dos animais esculpidos. Diferente do que poderíamos imaginar em um primeiro momento, as lógicas arregimentadas na produção deste objeto implicam uma diversidade de relações, as quais tento demonstrar a partir dos índices observados ao longo do processo.

Sugiro que o bichinho expressa uma miríade de relações, acionadas na sua fabricação, as quais são omitidas após seu término, isto é, nas peças *acabadas*. É durante o processo de fabricação que esses objetos adquirem sua existência – existência esta que se fundamenta primordialmente na prática e nos processos técnicos, mais do que no suposto modelo das figuras animais.

A semelhança com os animais da mata não é suficiente para fazer do bichinho uma “representação”. É sobretudo sua *forma(-ação)* – que suscita uma série de relações, aprendizados e significados – que se entrevê o paralelo com o tucano-animal, sem que, no entanto, ele venha ocupar um lugar exemplar, segundo o qual se busca resguardar as semelhanças com “o real”. Durante o processo operam conhecimentos etológicos (ao mesmo tempo sociais e mitológicos), conhecimentos sobre a técnica empregada, que por sua vez também implica tradições coletivas e familiares – constituindo propriamente “linhagens de bichinhos” – relações com a mata, com as divindades, com a fauna e com os não-indígenas. O bichinho prescinde do paradigma do “real”, ele possui uma realidade própria, baseada na projeção mental do artesão, calcada no aprendizado e nas relações que *o modo de fazer* traz consigo.

2.4.2. O *feito* e o *feito*

A apreciação estética de um bichinho também diz menos respeito à verossimilhança do que aos detalhes envolvidos na técnica da feitura. Um artesão habilidoso é reconhecido sobretudo pela sua técnica e a capacidade de apresentar animais em situações ou posições inusitadas. Uma das peças das quais Karai se orgulha trata-se de um gatinho segurando uma pequena esfera entre as patas. Igualmente, em referências elogiosas às habilidades do pai, conta sobre a diversidade de seres que já foram retratados, entre elas uma sereia.

As peças finalizadas não costumam ser qualificadas pelos

artesãos em termos estéticos. Tentando compreender um critério aplicado aos bichinhos questioneei alguns deles sobre qual das esculturas considerava bonita: as respostas eram quase sempre evasivas ou indiferentes, alegando não saberem indicar. Se os adjetivos “belo” ou “feio” não costumam ser aplicados, com menos ressalvas qualifica-se o bichinho como “bem feitinho”. Essa qualidade parece remeter menos a semelhança com o animal do que às técnicas executadas e o nível de detalhamento empregado. É possível imaginar que o ideal do “belo” se aproxime mais do bichinho *bem feitinho*, em que o artesão imprime particularidades que envolvem sua trajetória e criatividade pessoal, e menos de um bichinho bem parecido, no qual se destacaria a similitude com o modelo real.

Os detalhes que um artesão imprime ao bichinho revelam a complexidade da apreensão desses animais, mas também envolvem um viés criativo, expresso na dedicação *ao fazer*. Karai se esmera no detalhamento de seu tucano-bichinho que muitas vezes revela suas projeções e não um pormenor do tucano-animal. Considerando o aprendizado que tomou como primeiro modelo o bichinho paterno, com quem desenvolveu a forma desse animal, a cada nova escultura estamos lidando com a particularidade de uma “herança técnica” (familiar) que se conjuga à imaginação e habilidades do artesão. Esses atributos são estimados e revelam uma sobrevalorização do *processo* em detrimento da peça pronta – *acabada*. A percepção das diferenças que cercam o trabalho dos artesãos pode ser atrelada às trajetórias e apreensões particulares que cada um expressa. É esta expressão através das técnicas, pelo modo de fazer que tem suas bases em uma tradição familiar e ao

mesmo tempo indica o potencial criativo e habilidades pessoais de cada artesão, são fatores que agregam valor ao bichinho.

3) Pirografando

A terceira e última etapa da confecção do bichinho consiste na pirogravura das peças. Utiliza-se o *ferrinho* para queimar a madeira, desenhando ou gravando os traços que particularizam esses objetos. O tempo chuvoso não oferece as condições adequadas para execução desta tarefa, mesmo assim Karai propôs uma solução para que finalizássemos o processo.

3.1. Cortando a lenha

Normalmente o fogo seria aceso na parte externa da sua casa, malgrado as condições climáticas, Karai procurou um local coberto nas proximidades de sua moradia. Lá encontramos uma fornalha feita a partir de alguns tijolos. Recolheu toras depositadas perto do local e cortou em frações menores com o auxílio do machado. O tronco, de pouco diâmetro, precisou apenas de alguns golpes para se converter nos pedaços a serem utilizados como lenha. Qualquer qualidade de madeira, com exceção do pinus, pode ser utilizada para essa finalidade. Por conta da sua resina, a queima do pinus produz muita fumaça, dispensando-se sua utilização enquanto lenha.



3.2. Fazendo o fogo

Após posicionar os pedaços de tronco sobre a fôrnalha é necessário ainda procurar um material para abrasar a lenha. Uma ripa de madeira é golpeada com o facão para retirar pequenas lascas do material que servirá para atizar a chama. Após adquirir uma boa quantidade delas o fogo é aceso com o isqueiro. Além disso, Karai procura pedaços de plástico, descartados nos arredores, para produzir a chama. Afirmo utilizar plástico de embalagens de mantimentos por queimarem suficientemente rápido e alimentarem o fogo com mais facilidade. O vi repetir esse procedimento algumas vezes até que a chama estivesse maior e começasse a “queimar a lenha por dentro”.



3.3. Trabalhando com o *ferrinho*:

Karai se acomoda perto do fogo, sentando-se em um banquinho trazido especialmente para a ocasião, além dos instrumentos de trabalho traz consigo o *petyngua*. Uma vez aceso o fogo, é necessário colocar os ferrinhos sob a brasa. Karai não tinha em sua posse nenhum dos instrumentos que necessitaria, tendo pedido que buscassem na casa de outros artesãos. Depois de algum tempo um jovem guarani retorna trazendo as ferramentas.

O termo *nhemauá* pode ser empregado para se referir ao instrumento de metal utilizado para fazer bichinho, mas não consiste propriamente em uma tradução, sendo *ferrinho* o termo comumente aplicado. Trata-se de um conjunto de barras metálicas de formato arredondado que se assemelham aos vergalhões utilizados na construção civil. O material metálico, já acometido pela ferrugem, possui tamanhos e espessuras distintas. O artesão posicionou cinco deles junto às brasas, esperando alguns minutos até estarem suficientemente quentes.

Diferente de minha expectativa, o ferrinho não conduz tão facilmente o calor até as extremidades, possibilitando seu manuseio sem qualquer proteção nas mãos. Eventualmente depois de algum tempo pode ser necessário o uso de toalhas ou tecidos que permitam manipular o instrumento quente. Apenas em momentos esporádicos Karai utilizou a manga da própria blusa para auxiliar no manuseio.

O artesão observa atentamente a escultura em suas mãos antes de iniciar os primeiros traços da pirogravura. O ferrinho é seguro pela sua extremidade enquanto o bichinho é apoiado fortemente pelas mãos.



Para produzir traços alongados é a extensão do ferrinho que entra em contato com a madeira, enquanto para delinear traços delicados, como os olhos e nariz do animal, só a ponta é necessária. Para os detalhes diminutos, escolhe-se o ferrinho de menor espessura, desenhando com a ponta ou lateral do metal a fim de produzir um risco mais fino. Conforme o traço que deseja induzir, o artesão opta por ferrinhos de tamanhos e formatos diferentes.



O instrumento pode ser usado de duas formas distintas. De maneira mais delicada os contornos do animal são desenhados, apenas com um breve contato, sem pressionar a madeira – assim são feitos os olhos e o nariz do tucano. A aplicação de mais força gera um relevo na peça, como os detalhes gravados nas patas e asas do bichinho.

Para recobrir uma maior extensão da peça o artesão se vale de uma chapa de metal, adequada para queimar a madeira uniformemente sem produzir o relevo que o ferrinho arredondado faria. Desta feita, Karai não dispunha de um desses, todavia seu projeto não demandava esta técnica.

O ferro em contato com a madeira produz fumaça e um ruído específico. Em alguns momentos é possível notar um som agudo que os artesãos identificam como o *choro dos bichinhos*.



Entre uma queima e outra, Karai aguarda fumando *petyngua*, como afirma ser de costume. Esta é a única etapa em que há pausas para o fumo, nas outras o artesão imprime um ritmo de trabalho constante. A cada detalhe, desenhado ou gravado, o ferrinho volta a repousar sob o crepitar do fogo. O que faz com que nesta etapa desenvolva-se um ritmo particular, guardando alguns minutos entre os movimentos, em que a espera pelo aquecimento do metal é preenchida com a contemplação da peça. E apenas muito lentamente o bichinho vai emergindo, adquirindo variados detalhes que o tornam particular.



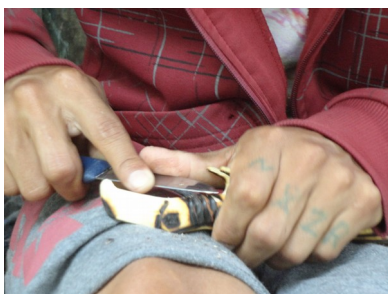
3.4. Acabamento

Após pirografar a madeira, a faquinha é utilizada no acabamento das peças. Nesta ocasião não é necessário afiá-la, utilizando apenas a ponta para retirar pequenas lascas da madeira. O calor aplicado nas peças enegrece as partes adjacentes à pirogravura, com a faquinha



o artesão remove a camada superficial que não foi objeto direto da queima. Serve para destacar e apurar os traços pirografados, deixando-os mais sutis e delicados.

O fogo, elemento transformador por excelência, definitivamente traz o bichinho à vida, produzindo os detalhes que o tornam singulares. Karai percebe a particularidade da relação que estabelece com cada bichinho, ressentindo-se ao término do processo. Ele afirma seu apreço pelas peças, admitindo que possui uma coleção particular composta de ao menos um bichinho de cada “safra”. Isto é, dos bichinhos que produz para vender reserva ao menos um para si. Após concluir, o fogo permanece aceso. Assim como a relação do artesão com esses objetos levará algum tempo para ser consumida.



3.5. Particularidades do bichinho

Ao término do trabalho Karai parecia satisfeito com o resultado. Apenas neste momento me falou que havia esculpido um *tukãmiri*y, espécie menor de tucano. Falou sobre as três espécies de tucano que conhece e as particularidades deste espécime menor, identificado pelas variações em suas asas e cauda. Note-se, porém, que as diferenças que Karai elencava não se referiam diretamente ao tucano-animal, senão eram mediadas pelo tucano-bichinho, o qual comparava com outros tucanos-bichinhos de outras espécies. Mostrava de que maneira deveria aplicar a pirogravura caso desejasse fazer outros tucanos. A cauda pirografada sem destaques, no caso de um, com listras no caso de outro, diferenças na forma de representar as asas e detalhes no pescoço do bichinho distingue o *tukãmiri*y dos demais. Comprovei a atenção dada a esta diferença após a chegada de um outro artesão que observou cautelosamente o bichinho feito por Karai. Por alguns minutos o segurou em suas mãos, analisando sob diversos ângulos, após o que confirmou prontamente a identidade do *tukãmiri*y.

A literatura especializada indica que os tucanos possuem um dimorfismo sexual muito sutil, em algumas espécies não havendo signos visíveis da diferença entre machos e fêmeas, em outras sendo possível observar apenas pequenas variações no bico do animal. O último detalhe a ser incorporado no bichinho foram pequenas bolinhas no dorso do animal que, segundo Karai, distingue o macho da fêmea.

Assim fui presenteada com o *tukãmiri*y macho. É perceptível o odor característico da queima da madeira exalado pela peça ao longo

dos próximos dias. Talvez seja necessário ainda algum tempo para que o bichinho se assente definitivamente na madeira e possamos afirmar que estamos diante de uma peça acabada.



Parte III

Mito



4. Mito e artesanato

Lucia van Velthem (1994) discute aspectos da arte e artesanato indígena, enfatizando a decoração das cestarias Wayana e Munduruku, através da qual estes objetos são dotados de reconhecimento social, além de traduzir mais fielmente a identidade étnica e cultural destes povos. À guisa de conclusão, a autora aponta para o fato de que estes objetos “(...) até mesmo depois de arrancados de seu meio e colocados sob o reflexo das vitrines emitem ecos de sua origem” (idem: 91). Os “ecos” que Velthem sugere dizem respeito a uma via de reflexão sobre a relação que estabelecemos com estes grupos.

A partir deste excerto interessou-me menos a potencialidade de reflexão que estes objetos podem propor a nós do que a mesma via que se abre às populações indígenas. De modo que, no caso dos Guarani, se poderia pensar como estes “ecos de origem”, em um sentido trasladado do texto de Velthem, podem estar presentes no discurso que acompanha a produção e venda dos bichinhos.



Nas primeiras idas a campo, em meados de 2013, minha preocupação em apreender supostos aspectos mitológicos refletia-se em questionamentos sobre o bichinho enquanto objeto *acabado*, destacando a primazia das peças prontas que observava. Tendo apresentado a pesquisa sobre “artesanato”, especificando meu interesse pelos

bichinhos, constatei que este tema suscitava entre os artesãos indígenas apenas referências esparsas a uma simbologia “genérica”, atrelada antes à necessidade de conferir sentido aos objetos para venda: sem embargo enunciavam que a onça significa liderança, coruja a visão do futuro, e por aí em diante.

Não é meu intuito, contudo, questionar as percepções dos Guarani sobre esse conjunto de representações, apenas ressalto que a determinação de um sentido estrito relacionado às figuras animais, tal como presenciei, parecer ser menos relevante para eles próprios do que aos potenciais compradores. Segue-se que os Guarani apreendem a necessidade de agregar a estas peças uma “simbologia” ou, tal como deseja a maior parte dos compradores, uma “autenticidade” que remeta aos significados e referências culturais de origem.

Ao conversar com artesãos da aldeia ressaltou-se um aspecto de sofrimento que a produção do artesanato lhes inflige, expresso sobretudo no destaque dado ao risco de ferir-se com a faca e com o fogo, utilizados para talhar e pirografar as peças. Além dos eventuais cortes e queimaduras, para encontrar a madeira adequada é necessário percorrer longos percursos. Estes percalços salientam a dimensão do esforço pessoal necessário à confecção das peças.

Vimos que a preguiça é uma das categorias acionadas para justificar o interregno da produção. A permissividade da preguiça indica que a produção do artesanato, como outras atividades na aldeia, deve ser fruto do ímpeto e volição do artesão, não são condicionadas à um ritmo produtivo previamente estabelecido ou, como poderíamos supor, às demandas do mercado. Normalmente não estipulam horas de trabalho

diário, tampouco o artesão dedica-se sistematicamente à execução de peças. Além da necessidade em obter recursos, a disposição em um dado momento são determinantes para instaurar um ritmo produtivo. De modo que não há cálculo predefinido sobre a rentabilidade dessa atividade na complementação de renda familiar. Igualmente, são aspectos relativos à produção, entre outros, que determinam o preço desses objetos.

Durante a pesquisa muitas das tentativas de evitar a problemática do contato frequentemente me conduziram de volta a ela. Mesmo que muitos interlocutores indígenas confirmassem a existência de mitos e histórias sobre os animais esculpidos, afirmavam desconhecê-las. Desta feita, a mitologia guarani que esperava eventualmente encontrar como referência do bichinho não veio à tona. No lugar do discurso mitológico sobreleva-se aquele que remete a uma concretude, à situação real por qual passam ou ora passaram os Guarani.

Nas questões sobre o artesanato pude perceber uma certa homogeneidade das falas. Tratava-se de um mesmo discurso, cujo pragmatismo frustrava minhas intenções de atingir uma dimensão propriamente “simbólica”: os bichinhos guarani são afinal produzidos para a venda e para isso somente. Mas esta afirmação vinha acrescida de uma ênfase na necessidade de vendê-los para obter dinheiro a ser empregado na compra de alimentos. Sobre os motivos que os levam a fazer os bichinhos, ouvi repetidas vezes: “faço para vender, para poder comprar comida”¹².

12 Sobre este aspecto, é pertinente a discussão de Assis (2006) sobre a circulação de objetos e a noção de pessoa entre os Guarani, apontando a relação entre o dinheiro adquirido através da venda do artesanato e a comida advinda deste ordenado. Ainda que hajam

A situação material dos Guarani, não apenas na aldeia em questão, é comumente associada à vulnerabilidade. Fator que, associado a outros dissabores por quais passaram e ainda passam, repercute no discurso que associa esta condição ao contato com a sociedade envolvente. Segue-se que a condição de miserabilidade e dependência a que estão submetidos encontra no homem branco – *juruá* – sua origem ou motivo maior. Afirma-se que antes da chegada dos não-indígenas havia mata, rios, animais e abundantes terras para plantar, porém, agora não resta aos Guarani outra opção a não ser comprar o que necessitam. Reconhecida a importância dos alimentos tradicionais para os Guarani, a compra e consumo de produtos do juruá implica uma forma de privação, sobretudo no que se refere à maneira de ser e viver (cf. ASSIS, 2006).

Em uma das raras referências míticas, um dos interlocutores indígenas relatou que Nhanderu (*nosso pai, o criador*), antecipara a necessidade que teriam de vender artesanato:

(...) porque sabia que a terra dos índios seria limitada, quiseram que nós aprendêssemos para poder vender e depois comprar para gente comer alguma coisa. Me contaram uma história, que os deuses quiseram que nós aprendêssemos porque eles já sabiam que um dia a gente ia precisar de mata, porque os brancos iam ter exterminado, desmatando, os bichinhos.

É importante ressaltar que o discurso que associa produção, comércio e compra de alimento, não compreende todos os tipos de artesanato. O cesto, balaio e instrumentos como maracá, por exemplo,

índices importantes, ora apontados pela autora, não couberam neste trabalho maiores explicações que dialogassem com essa concepção.

são executados independentemente da pretensão de vendê-los¹³. Isso se traduz na afirmação de que os Guarani “sempre fizeram cesto e balaio, mas não faziam bichinho.” Bichinho, dizem, “é mesmo só para vender”. A produção e venda dos bichinhos ocupam um lugar diferente no universo simbólico guarani, são objetos que constantemente os remetem a sua situação atual, ao mesmo tempo que ancoram significados em um passado outro. Este passado, embora nem sempre possua caracterização precisa ou integre uma narrativa propriamente mítica, institui-se em oposição ao homem branco e à sociedade envolvente, e sub-repticiamente retoma o tempo em que indígenas e animais desfrutavam de uma situação mais favorável.

Observamos na literatura que a noção de artesanato está calcada na ênfase sobre a dimensão comercial, a qual remete às dependências e necessidades criadas pelo contato, cuja venda dos objetos pretende suprir. As abordagens que assim caracterizam o artesanato indígena indicariam a sobredeterminação do contato às produções guarani. Entretanto, sugiro que o bichinho adquire a característica de um *anti-artesanato* à medida que subverte essa lógica, oferecendo aos indígenas a possibilidade de reflexão e resistência. De modo que passa a operar um controle sobre a situação do contato e sua situação hodierna.

Retomando a análise de Carneiro da Cunha sobre o messianismo canela, Sztutman (2009) identifica ali uma tentativa de

13 Podem ser fabricados para uso pessoal ou para presentear parentes. Outros itens ainda ocupam lugar de destaque na vida religiosa guarani, instalados na Opy (casa de reza). Esta afirmação não é verdadeira para os bichinhos, sua presença neste espaço sendo alvo de controvérsias. Muitos artesãos afirmam que os bichinhos são feitos exclusivamente para venda, incluindo esta modalidade de troca entre os guarani. Neste caso são aplicados preços diferentes para a venda dentro ou fora da aldeia.

“retorno ao tempo do mito”, tempo este em que os brancos se constituiriam, sem a opulência, numa relação simétrica com os índios. O retorno ao mito permitiria reaver o que teriam perdido, constituindo uma maneira de “racionalizar” um processo tão violento como o contato. Apresenta-se assim como “(...) uma resposta a um só tempo política e cognitiva à imensa desigualdade vivida entre brancos e índios.” (SZTUTMAN, 2009: 309). Considero válido pensar as peças guarani de forma análoga, compreendendo que os bichinhos não se limitam a serem um artesanato destinadas à venda. Ainda que haja uma dimensão contingencial, o tratamento reducionista que esta questão tem recebido demonstra-se insuficiente. Os objetos produzidos pelos Guarani, dentro e a partir de seu universo simbólico e cosmológico, mais do que *artesanato*, são objetos que trazem consigo um discurso sobre “as origens”, e neste ponto arriscaria dizer que se assemelham às narrativas míticas, posto que também contam uma história e prescrevem o presente. Dir-se-ia que os bichinhos guarani, mesmo empenhados em sua qualidade de artesanato, operam através de um “mecanismo mítico”.

Para Lévi-Strauss (2005) o mito, com relação ao discurso, distingue-se da história, pois, embora situe-se no tempo passado, não é linear, vindo a explicar o presente a partir de um discurso que versa sobre o passado. Desde esta perspectiva, tratam do passado no presente, aspecto este importante para entender as transformações dos/nos mitos. Para este autor o mito serve “para explicar por que, diferentes de início, as coisas se transformam no que são e, por que elas não podem ser de outra maneira.”, de forma que responde às necessidades morais e intelectuais de um grupo (idem :198). O mito apresenta-se assim como

um modelo de inteligibilidade do mundo. Menos que uma maneira de apreender o factual, trata-se de uma forma de construir a realidade mesma, a partir de um certo princípio de entendimento.

De modo geral, no pensamento de Lévi-Strauss (1985), o mito consiste em um instrumento para administração das contradições. Este plano de inteligibilidade opera seus sentidos através de uma narrativa, ou conjuntos delas. O mito apresenta-se com propriedades específicas, que o diferencia do ordinário. De forma análoga, o artesanato também produz um discurso específico, cujo “mecanismo mítico”, expresso através dos bichinhos, evidencia um discurso sobre a condição guarani. Do mesmo modo, mobiliza através desse discurso, uma potencialidade da relação com o mundo dos brancos.

O bichinho “nasce” do contato, mas dele se desprende ao assumir uma posição relativa à maneira própria de pensar guarani. Seu caráter é “ambíguo”, porquanto pertence a dois domínios simultaneamente: um êmico, no qual os bichinhos mobilizam reflexões guarani sobre sua condição hodierna (e também ancestral), e, por outro lado, apresentam-se propriamente como “uma abertura ao outro”. A ideia de “abertura ao outro” de Lévi-Strauss (1993) aponta para uma característica intrínseca do pensamento ameríndio que diz respeito à necessidade (da posição) do outro. No caso dos Guarani, esta necessidade se apresenta, ainda que retrospectivamente, através do bichinho e na imanência do contato. Um contato que não pode ser diferente de “(...) uma atualização - por mais que desastrosa - de uma virtualidade traçada no discurso das origens.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2000: 16)

Os bichinhos pensados enquanto objetos prestam-se a conectar tempos descontínuos – de uma ancestralidade antes-do-branco ao tempo presente – tal como os mitos. E se processa a condição presente de vulnerabilidade é, precisamente, através de seu caráter de *anti-artesanato*. Por mais que a situação histórica prescreva aos Guarani a venda desses objetos como condição de sua subsistência, parece haver um movimento que a subverte, calcado em sentidos implicados no fazer.

Argumento, portanto, que lançar um olhar sobre o artesanato desde outras perspectivas que não apenas seu caráter comercial e contingencial, permitiria alcançar outras dimensões e categorias de entendimento do universo sócio-cosmológico guarani. A presunção de uma relação entre mito e artesanato cabe aqui como manobra retórica para reafirmar a importância de chaves interpretativas pouco usuais nas interpretações sobre artesanato.

5. Considerações Finais

Apesar do não aproveitado em todo seu potencial reflexivo, a aproximação do bichinho com o caráter mitológico, conforme explorado neste trabalho, consiste em um exercício que visa proporcionar uma distensão da temática do artesanato guarani, a fim de abarcar outras dimensões que eventualmente se encontraram preteridas em inúmeros trabalhos.

O intento desta pesquisa resume-se a apontar algumas aberturas

para apreensão da produção artesanal indígena e do bichinho guarani especificamente, ao oferecer índices da complexidade que estes objetos encerram. Acompanhando o processo de fabricação do bichinho foi possível apreender lógicas nativas que não se limitam à comercialização das peças prontas, o que nos oferece a possibilidade de encará-las para além de seu enclausuramento na categoria “artesanato”. De fato, procuramos demonstrar de que forma esta noção encerra um conjunto de percepções associadas sobremaneira ao fator econômico e contingências do contato com a sociedade envolvente, que mascaram sua forma particular de *habitar* o mundo.

A proposta de Ingold consiste em pensar as interações enquanto linhas, as quais não se limitam a conectar ou relacionar termos, mas antes são linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas. Enquanto os *objetos* se apresentam como “(...) fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas”, as *coisas*, como “parlamentos de fios”, formam uma malha (*meshwork*), na qual se entrelaçam linhas de crescimento e movimento (INGOLD, 2012).

O bichinho guarani apreendido enquanto *coisa* admite a primazia do enfoque sobre seus processos de formação mais do que no produto final, seguindo as diversas linhas que o compõem. Trata-se de seguir os fluxos e forças dos materiais através da “itinerância”, um processo aberto e improvisativo em que aduzimos nosso próprio engajamento com o mundo. As linhas que se formam na interação com a matéria constituem sua história. A antropologia atua no descobrimento da história das coisas, onde a experiência prática se apresenta como uma

maneira de perscrutar uma gama de interações e mapear o agregado de fios que compõem essa malha relacional. Acompanhar o processo de fabricação do bichinho desvenda a complexidade desse emaranhado e a diversidade de agentes que desempenham seu papel na formação dos nós dessa malha.

Considerações a respeito da caça, narrativas míticas e artesanato observam a proposição de revelar potencialidades das variadas interações descobertas com/através do bichinho. Ambas expressam de formas análogas a proeminência da relação homem-animal, embora seja notável a presença de inúmeros atores e relações que se interpõem nessa prática. A divindade Nhanderu ensinou o artesanato aos guarani antecipando a condição de suas terras e a vida após o contato com o *juruá*; de modo similar o comportamento cinegético remete a um modo tradicional de viver e implica conceitos associados sobremaneira à vida masculina de outrora; também os *juruá*, principais consumidores do artesanato indígena, através da relação comercial estão passíveis de um processo “domesticatório”. Todos esses fatores exercem seu potencial reflexivo e fazem com que o bichinho tenha a capacidade de remeter a um tempo primevo, sem deixar de confrontar a situação vigente. É, portanto, mediador desse processo de contínuas (re)leituras implicadas na vivência e resiliência guarani.

6. Bibliografia

ASSIS, A. M. de, CARNEIRO, G. P., CUNHA, G. V. M. da, SUZUKI, J. C.. Produção e circulação do artesanato na Aldeia Indígena do Krukutu: revalorização dos saberes tradicionais. **V Encontro de Grupos de Pesquisa “Agricultura, Desenvolvimento Regional e Transformações Socioespaciais”**, novembro 2009.

ASSIS, Valéria. **Dádiva, mercadoria e pessoa**: as trocas na constituição do mundo social Mbyá-Guarani. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Porto Alegre: UFRGS, 2006 (Tese de Doutorado).

BARBOSA, Wallace de Deus. O artesanato Indígena e os novos índios do Nordeste. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n28, 1999.

BARCELOS NETO, A. Panelas que cantam e que devoram: a cerâmica wauja. J. Pais de Brito (Org.) **Os índios, nós**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2000.

_____. **A arte dos sonhos**: uma iconografia ameríndia. Lisboa: Assírio & Alvim/Museu Nacional de Etnologia, 2002.

_____. Processo criativo e apreciação estética no grafismo wauja. **Cadernos de Campo**, São Paulo, 12, São Paulo, 2004.

_____. A cerâmica wauja: etnoclassificação, matérias-primas e processos técnicos. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 15-16, 2006.

BARTH, F. Grupos Étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P. **Teorias da etnicidade**. Seguido de grupos étnicos e suas fronteiras. São Paulo: UNESP, 1998.

CAMPOS, L. J. de, ALQUATTI, R., PEREIRA, I. Artesanato, cultura e

turismo: o discurso estético-político nas arpilleras. **Revista Hospitalidade**, Vol IX, n2, 2012.

CASTRO, Esther. **O cesto Kaipó dos Krahó**: Uma abordagem visual. São Paulo: USP, 1994 (Dissertação de mestrado).

CHRISTIDIS, Danilo e POTY, Vherá. **Os Guarani-Mbyá**. Porto Alegre: Wences Design Criativo, 2015.

COUPAYE, Ludovic. Chaîne opératoire, transects et théories: quelques réflexions et suggestions sur le parcours d'une méthode classique. In: **André Leroi-Gourhan "l'homme, tout simplement"**, Soulier Ph éd., 2015.

DEVOS, R. V.; VEDANA, Viviane; POTY, V. **Os seres da mata e sua vida como pessoas**. 2012 (filme)

DIGARD, J-P. Jalon pour une anthropologie de la domestication. **L'homme**, n°108, T 28, 1988.

ERIKSON, Ph. De l'approvisionnement à l'approvisionnement: chasse, alliance et familiarisation en Amazonie amérindienne. **Techniques et Culture**, n. 9, 1987.

FUNDAÇÃO Parque Tecnológico Itaipu. **Artesanato e identidade cultural**. Foz do Iguaçu: Editora Parque Itaipu, 2008.

GIULIO, Vinaccia (Org). **Elementos de iconografia das Três Fronteiras**. Foz do Iguaçu: Editora Parque Itaipu, 2007.

GONÇALVES, João Batista. **Etnoterritorialidade e a homologação da Terra Indígena Morro dos Cavalos**. Universidade Federal de Santa Catarina, 2015 (Monografia de conclusão de curso).

GURGEL, Ely Simone Cajueiro et al. Jacaranda copaia (Aubl.) D. Don. subsp. *spectabilis* (Mart. ex A. DC) Gentry (Bignoniaceae): aspectos morfológicos do fruto, semente, germinação e plântula. **Bol. Mus. Para. Emilio Goeldi Cienc. Nat.**, Belém, v. 1, n. 2, 2006.

GRUNEWALD, Rodrigo de Azeredo. Turismo e etnicidade. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 9, n. 20, 2003.

HAUDRICOURT, A-G. Domesticação de animais, cultivo de plantas e tratamento do outro. **Série Tradução** Vol. 07, Brasília: DAN/UnB, 2013.

_____. Nature et culture dans la civilisation de l'igname: l'origine des clones et clans, **L'homme** 4, 1964.

HAUDRICOURT A-G & DIBIE, P. Que savons nous des animaux domestiques. **L'homme** nº108, T 28, 1988.

INGOLD, Tim. **Perception of the environment**: essays on livelihood, dwelling and skill. London: Routledge, 2000

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, 2012

INSTITUTO Indigenista Interamericano. **América Indígena**, vol. XLI, n. 2: México, 1981.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**. Niterói: EDUFF, 2008

LADEIRA, Maria Inês. **O Caminhar sob a luz**: território mbya à beira do oceano. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LAGROU, Elsje Maria. **Caminhos, duplos e corpos**: uma abordagem perspectivista da identidade e da alteridade entre os Kaxinawá. São Paulo: USP, 1998 (Tese de doutorado)

_____. O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade? **Mana**. Rio de Janeiro, v.8, n.1, 2002.

LEROI-GOURHAN. **Evolução e Técnicas I: O Homem e a Matéria**. Lisboa: Edições 70, 1984 [1945]

_____. **O Gesto e a Palavra I: Técnica e Linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1990 [1964].

_____. **O Gesto e a Palavra II: Memória e Ritmos**. Lisboa: Edições 70, 2002 [1965]

LEVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo (SP): Comp. Ed. Nacional, 1976.

_____. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.

_____. **Historia de Lince**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1993.

MACHADO, Bruno Fonseca. A invenção da representação: breve reflexão sobre a noção de representação. **Cadernos de Campo**, v.20, n.20, 2011.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1935].

MÜLLER, Regina P. **Os Asuriní do Xingu**. Campinas: Unicamp. 1993.

_____. Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Asuriní do Xingu. In: VIDAL, Lux. (Org.) **Grafismo Indígena**. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Edusp, 2000.

_____. Duas décadas de projetos de desenvolvimento entre povos indígenas: da resistência às frentes de expansão do capitalismo nacional à globalização e ambientalismo dos anos 90. **Revista de Estudos e Pesquisas**, FUNAI, Brasília, v.1, n.1, 2004.

ÑANDEVA **Programa Trinacional de Artesanato**. Disponível em: <www.nandeva.org> (acesso em 26/11/2011)

RIBEIRO, Berta G. **A civilização da palha**: a arte do trançado dos índios do Brasil. São Paulo: USP, 1980. (Tese de Doutorado)

_____. O artesanato cesteiro como objeto de comércio entre os índios do Alto Rio Negro, Amazonas. In: **América Indígena**, vol. XLI, n. 2: México, 1981.

_____. Artesanato indígena: para que, para quem? In: **O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Brasília: Instituto Nacional do Folclore, 1983

_____. A arte de trançar: dois macroestilos, dois modos de vida. **Suma etnológica brasileira**. V. 2. Ed. Darcy Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 1987a.

_____. Introdução: A linguagem simbólica da cultura material. **Suma etnológica brasileira**. V. 3. Ed. Darcy Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 1987b.

_____. **Dicionário do artesanato indígena**. São Paulo: Ed. da Univ. de São Paulo, 1988.

_____. As artes da vida do indígena brasileiro. In: GRUPIONI, Luís D. B. (org.). **Índios no Brasil**. São Paulo: Sec. Municipal de Cultura, 1992.

_____. **Os índios das águas pretas**. São Paulo: Edusp/Cia das Letras. 1995.

ROTMAN, Mônica B.; RADOVICH, Juan Carlos; BALAZOTE, Alejandro. **Pueblos originarios y problemática artesanal**: procesos productivos y de comercialización en agrupaciones Mapuches, Guaraní/Chané, Wichís, Qom/ Tobas y Mocovies. Córdoba (AR.): Universidad Nacional de Córdoba. Centro de Estudios Avanzados, 2007.

SAEZ, O. C. La persistencia Guaraní. **Revista de Indias** vol. LXIV, núm. 230, 2004.

SAUTCHUK, C. E. . Gestos, águas e palavras na pesca amazônica. **Anuário Antropológico**, v. 2010/2, 2011.

_____. O que a rede nos ensina sobre o pescador? **Revista Coletiva**, v. 01, p. 6, 2010.

SCHADEN, Egon. **Aspectos fundamentais da cultura Guarani**. 3ª. Edição. São Paulo: EPU: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

SIGAUT, F. Critique de la notions de domestication. **L’homme**, nº108, T 28, 1988.

SILVA, Fabíola A. **As tecnologias e seus significados**: Um estudo da cerâmica dos Asurini do Xingu e da cestaria dos Kaiapó-Xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica. São Paulo: USP, 2000 (Tese de doutorado).

SZTUTMAN, Renato. Ética e profética nas Mitológicas de Lévi-Strauss. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 15, n. 31, 2009

VAN VELTHEM, Lúcia H. Equipamento doméstico e de trabalho. **Suma etnológica brasileira**. V. 2. Ed. Darcy Ribeiro. Petrópolis: Vozes. 1987.

_____. Arte Indígena: Referentes sociais e cosmológicos. In: GRUPIONI, Luís D. B. (org.). **Índios no Brasil**. São Paulo: Sec. Municipal de Cultura, 1992.

_____. **O belo é a fera**: a estética da produção e da predação entre os Wayana. Tese de doutorado em Antropologia Social. São Paulo: USP. 1995.

_____. “Comer verdadeiramente”: produção e preparação de alimentos entre os Wayana. **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre. n. 4, 1996.

_____. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. In: VIDAL,

Lux. (Org.) **Grafismo Indígena**. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Edusp. 2000.

_____. Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.7, n.1, 2010.

_____. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. **Textos escolhidos de cultura e artes populares**. Rio de Janeiro, v.7,n.1, 2010.

VIDAL, Lux e MÜLLER, Regina P. Pintura e adornos corporais. **Suma etnológica brasileira**. V. 3. Ed. Darcy Ribeiro. Petrópolis: Vozes. 1987.

VIDAL, Lux. (Org.) **Grafismo Indígena**. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Edusp. 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Etnologia brasileira. In: MICELI, Sergio (Org.) **O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)**. São Paulo: Sumaré/ANPOCS/CAPES, 1999.

_____. A história em outros termos. In: **Povos indígenas no Brasil 1996 – 2000/** [Carlos Roberto Ricardo (editor)], São Paulo: Instituto Socioambiental, 2000.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

7.2. Vocabulário guarani

Animal = mymba

Armadilha (para passarinho) = nuã

Armadilha (para pegar tatu, quati...) = monde

Artesão = ava rembiapo

Artesã = kunhã rembiapo

Artesanato = tembiapo (“trabalho com arte”)

Árvore = yvyrá

Bichinho = vicho ranga

Cachimbo guarani = petyngua

Coruja = urukurea

Faquinha = kyché'i

Facão = kycheguachu

Ferrinho = não tem tradução, mas usa-se o termo “nhemaua” para se referir ao ferrinho utilizado para queimas madeira e fazer bichinhos

Feito de madeira = baemo ranga

Fogo = tatá

Galho = yvyráka'gue

Jacaré = pa'i

Macaco = ka' i

Machado = yvyráhayaha (“cortador de madeira”)

Madeira = yvyrá

Mulher não indígena = Txaryi

Onça = Tiwi

Preguiça = ateyja (para se referir tanto ao animal quanto à disposição)

Quati = quati

Semente = yvyráraigue

Tamanduá = kaguaré

Tatu = Tatu

Tronco= yvyráhaygue

Tucano = Tukã

Tukãmiriy = espécie de tucano pequeno

Vontade, contente em fazer as coisas = avy'arei

